# ИСКУССТВО КИНО

5

№5 МАЙ 2015 www.kinoart.ru



КИНО О ВОЙНЕ: ЗАСТРАХОВАННАЯ ПАМЯТЬ _ 33, 37

БОРИС ГРОЙС. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР _ 57

АЛЕКСЕЙ Ю. ГЕРМАН: О ШВАРЦЕ, О ДЕТСТВЕ, О ЛЮБВИ _ 127

Нас учат не жить —
технология мобилизации_ 5, 12, 27

Многие материалы этого номера связаны с актуальной необходимостью проанализировать причины и особенности, механизмы и проявления главной идеологической доктрины дня – установки на мобилизацию общественного сознания. Разные аспекты этой проблемы затрагивают дискуссия «Радикализм и права человека» («Здесь и теперь») и подборка текстов, посвященных новейшей интерпретации темы войны и Победы в современном кинематографе («Комментарии», «Репертуар»).

В рубрике «Разборы» – статья Бориса Гройса о социалистическом фольклоре и «круглый стол» «Мы это уже видели», участники которого обсуждают, зачем сегодня нужны римейки, каким оригиналам – и почему – отдается предпочтение. Здесь же помещена и отчасти рифмующаяся с этим культурологическим и эстетическим явлением статья Леонида Карасева «Бёрдмен»: с оглядкой на Чехова».

«Имена» представляют читателю одного из лидеров мирового концептуального искусства Джозефа Кошута, а «Опыт» – известного российского художника-акциониста и режиссера Олега Мавроматти.

Воспоминания Алексея Юрьевича Германа о Евгении Шварце – это увлекательный рассказ о забавных и важных встречах, о детстве, о загадочной и блестящей художественной среде послевоенной поры («Публикации»).

В «Чтении» – сценарий Марьи Зелинской «Шум крови».

На обложке: Пабло Пикассо. «Герника». Фрагмент

## ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
**ТЕХНОЛОГИЯ МОБИЛИЗАЦИИ**
Установки общественного сознания

12 **РАДИКАЛИЗМ И ПРАВА ЧЕЛОВЕКА**
«Круглый стол» СПЧ

## КОММЕНТАРИИ

27 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
**«НАС УЧИЛИ НЕ ЖИТЬ»**
Кинопатриотика – новые фильмы о войне

## РЕПЕРТУАР

33 ЕЛЕНА СТИШОВА
**«СПОЙ ТЫ МНЕ ПРО ВОЙНУ...»**
«В далеком 45-м. Встреча на Эльбе»,
режиссеры Мира Тодоровская, Петро Алексовский

37 НИНА ЦЫРКУН
**ЗАСТРАХОВАННАЯ ПАМЯТЬ**
«Дорога на Берлин», режиссер Сергей Попов

45 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
**ДЕЛО МАЙОРА БРАГИНА**
«Родина», режиссер Павел Лунгин

52 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
**МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ КАФКУ СДЕЛАТЬ СКАЗКОЙ**
«Джеки в царстве женщин», режиссер Риад Саттуф

## РАЗБОРЫ

57 БОРИС ГРОЙС
**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР**

63 **«МЫ ЭТО УЖЕ ВИДЕЛИ»**
«Круглый стол»: «Римейки в современной
экранной культуре»

79 ЛЕОНИД КАРАСЕВ
**«БЁРДМЕН»: С ОГЛЯДКОЙ НА ЧЕХОВА**
Русский драматург и американское кино: рифмы

## ИМЕНА

87 ДЖОЗЕФ КОШУТ
**КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ТЕКСТА В ОБЩЕСТВЕ**
Мастер-класс в Москве

99 АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА
**ПОНИМАТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**
О творчестве Кошута

105 НИНА СПУТНИЦКАЯ
**ГУЛЛИВЕРКИНО: ОБРАТНАЯ СТОРОНА СКАЗКИ**
Александр Птушко – инновации

## ОПЫТ

119 ОЛЕГ МАВРОМАТТИ:
**«ПРОКРУЧИВАНИЕ НАЗАД — ЭТО ВОСКРЕШЕНИЕ МЕРТВЫХ...»**
Беседу ведет Евгений Майзель
Омск-2015

## ПУБЛИКАЦИИ

127 АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:
**«Я В ДЕТСТВЕ БЫЛ ОКРУЖЕН ВЕЛИКИМИ»**
О Шварце, об отце, о любви

## ЧТЕНИЕ

139 МАРЬЯ ЗЕЛИНСКАЯ
**ШУМ КРОВИ**
Сценарий

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

ROK

Даниил Дондурей

# ТЕХНОЛОГИЯ МОБИЛИЗАЦИИ

Радикализм, как известно, – это поиск корня, за которым стоит обострение взглядов. Это способ выхода из нормы, отказ от диалога, дискуссии, от нахождения компромисса, тем более консенсуса. За появлением любого противостояния всегда скрываются мотивации, убеждения и программы поведения, специально нацеленные на обострение ситуации, на разного рода военные действия. На непримиримость. Поэтому, пытаясь понять причины роста радикализма в общественной атмосфере последнего времени, мы не можем не учитывать состояние современной российской культуры – именно она в конечном счете определяет всю совокупность обстоятельств, побуждающих любой выход за пределы нормы.

По социологическим опросам конца марта этого года, из тех граждан нашей страны, кто знал про историю Светланы Давыдовой из Вязьмы, матери семерых детей, включая новорожденного, арестованной по обвинению в измене из-за одного звонка в посольство Украины, 48 процентов были твердо убеждены, что власть действовала правильно: Давыдову следовало взять под стражу. Посадить в тюрьму или хотя бы дать ей срок условно, пока ребенку не исполнится год. Почти 79 процентов в середине прошлого года считали, что у России есть враги не только на Западе, но и в Японии, и в ряде других стран. 66 процентов – двое из каждых трех соотечественников – уверены, что враги эти – вечные. Негативное отношение к США усилилось за несколько лет в десять(!) раз. При этом 72 процента реципиентов убеждены, что можно замалчивать информацию в публичном пространстве, если она опасна для государства, а 54 процента – что ради таких целей ее разрешается искажать.

И наконец, уже майские данные 2015 года: 43 процента российских граждан согласны на закрытие границ ради сохранения зарплаты, защиты от международных санкций и т.п. Все эти свидетельства нынешнего состояния общественной психологии говорят о чрезвычайной за последние двадцать лет бескомпромиссной мобилизации «картин мира» миллионов людей на противостояние потенциальному противнику.

Примерно три десятилетия назад человечество вступило в виртуальную эпоху, появились принципиально новые технологии получения и обмена информацией, сформировались иные приоритеты, ценностные системы, поведенческие практики, способы организации труда и проведения досуга. Многие процессы жизнедеятельности стали удобными, быстрыми, гуманистичными. Кардинально изменились и способы управления страной. Теперь оно осуществляется не через грозящее или реальное насилие, как в период, к примеру, коллективизации начала 1930-х, когда после успехов нэпа было уничтожено 7,3 миллиона человек, не через реализацию разного рода идеологических кампаний наподобие «обострения классовой борьбы» или борьбы с «безродными космополитами». Сегодня управлять народом гораздо проще с помощью мягкой силы, необъявляемого контроля за «повесткой дня» или демонстрации символических жестов.

Появились многочисленные, иногда грубые, иногда тонкие формы информационного радикализма, спроектированные смены идеологических вех, когда прямая цензура соединяется с более эффективными типами нефиксируемой самоцензуры, коррекцией формулировок, усилением или погашением оценок. Активно используются потаенные ресурсы умолчания и просто табуирование многих тем. Мы уже давно живем в обстоятельствах, когда чуть ли не главным и самым влиятельным производством стало изготовление массовых представлений о происходящем.

Еще полтора года назад мы не предполагали, что одним из наиболее часто повторяемых в публичном пространстве станет слово «фашизм». По «популярности» оно уступает сегодня только понятию «селфи». Теперь «фашизм» употребляется в десятках смысловых контекстов: обозначает, интерпретирует, оценивает, рубрицирует, информирует граждан о том, что происходит и в какую сторону двигаются те или иные события. К примеру, очень много сюжетов, связанных с Великой Победой. Если бы кто-нибудь занимался контент-исследованиями, то увидел бы, что практически исчезла тема жертв, потерь, связанных с войной. Испарилась величайшая советская формула «лишь бы не было войны». Все мы с детства были воспитаны на ней. Это восприятие касалось итогов всех войн, реального положения вещей в советское время, понимания отношений с Западом, эры «холодной войны». Что бы с нами ни произошло – «лишь бы не было войны»!

Сегодня этой ценности, этой установки нет. Есть масса печальнейших свидетельств того, что дети во многих российских областях за

минувший год стали намного больше, чем раньше, маршировать, надевать камуфляжную форму, их к этому призывают в школах и даже в детских садах. При этом вместо слов «немец», «фашист», «нацист», «гитлеровец» стали использовать жаргонное «укры». Язык фиксирует неформальные убеждения, особенно в такой сложной культуре, как наша, опирающейся на гигантские семиотические ресурсы русского языка.

Две истории, которые мне также кажутся важными. Одна – митинг в Грозном, где в двухсотдевяностотысячном городе на показательную демонстрацию было собрано около миллиона человек. Они заявили миру: Россия – центр мусульманской цивилизации, ее ви́дения мира, а вовсе не только православной. Что значит этот сугубо символический жест, который был осуществлен за три месяца до того, как Рамзан Кадыров разрешил своим службам открывать «огонь на поражение», если федеральные органы не получили у него разрешения на действия в Чечне? Согласитесь, собрать миллион человек – это очень непросто. Никогда (после смерти Сталина) в истории четырнадцатимиллионной Москвы не собирался миллион.

Другая история. Что такого чрезвычайного произошло в Новосибирске в связи с постановкой вагнеровского «Тангейзера», чтобы сделать эту интерпретацию оперы общенациональным медийным событием? Дело, конечно, не в нескольких сотнях верующих, чьи религиозные чувства были, по их заявлению, оскорблены. Спектакль прошел всего несколько раз. В город срочно прилетел первый заместитель министра культуры с новым директором вместо оперативно уволенного. Сотни текстов, интервью, тысячи ссылок. Важно было не постмодернистскую эстетику обсуждать, а обозначить тему – оценку – наказание за «неправильные» решения. Все люди, причастные к художественной культуре, самым активным образом переживали сложившуюся

ситуацию. Ждали последствий, готовились к новым запретительским акциям. Психологически смирялись или не смирялись с будущими подобными акциями. Именно в этом и состояла цель радикализации, казалось бы, небольшого и частного конфликта. Важно было предупредить неразумных авторов: бюджетные деньги принадлежат чиновникам и тем экспертам, которых они в этот статус назначают. При том, что практически все профессионалы, театроведы и музыковеды, не смогли обнаружить в проштрафившейся постановке объявленное опасным надругательство над национальной культурной идентичностью. Здесь не возникло и малейшей доли тех противостояний, которые были, скажем, по поводу фильмов Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа» или «Рай: Вера» Ульриха Зайдля. Конечно же, реакция на «Тангейзера» была всего лишь жестом радикализма.

Любая деятельность, ее мотивы, приоритеты, коридоры и лестницы осознаваемых движений живут в языке. От того, какие слова используются в том или ином случае, контексте, аудитории, мы опознаем реальность. Ориентируемся в ней. Самые востребованные сегодня понятия еще полтора года назад не просто не использовались – они были практически невозможны в обыденной характеристике многих ситуаций. Вернемся к самому яркому – «фашисты». В российской моральной и филологической традиции это определение абсолютного зла. Тут существует общенациональный и общекультурный консенсус. Это обозначение оскорбительнее любых матерных слов. Поэтому, видимо, совсем не случайно с экрана всех главных телеканалов страны – а по последним замерам, 88 процентов (тоже ведь *показательная* и нечаянно *красноречивая* цифра!) наших граждан получают информацию о происходящем из этих медиа – тысячи раз в день несется: «национал-фашисты», «хунта», «бандеровцы», «либерал-фашисты», «фашистские свиньи в Киеве».

Подобная оценочная интенсивность была только в годы Великой Отечественной. Теперь же «убей фашиста!» – абсолютно естественный призыв. Эта спроектированная переброска из 1941 года в 2015-й радикального структурирования взглядов очень опасна по своим невидимым последствиям.

Информационный и оценочный радикализм не имеет ограничений еще и потому, что в последние годы каким-то неявным образом нивелируется, практически исчезает институт независимой экспертизы. Тот, кто оплачивает ее, уверен, что должен получить более или менее комфортную, аккуратную, фиксирующую детали, но по сути лояльную оценку исследуемых и даже лишь измеряемых процессов. В результате важнейшие производства современного мира – изготовление массовых представлений о происходящем – остаются без анализа. Отсутствует контент-аналитика массовой культуры во всех видах духовных практик, включая телевидение, Интернет, кинематограф, другие как традиционные, так и новые медиа. Мы не знаем, как сформировались люди, которые требуют сегодня жесткого надзора за «иностранными агентами». И которые при этом убеждены, что в последние два года российские СМИ стали более объективными.

Как и когда это произошло, каким образом осуществлялась идеологическая перезагрузка? Использовались ли при этом психологические техники когнитивного диссонанса, контроля за «повесткой дня», морального и эмоционального усиления, табуирования определенных тематических и объяснительных зон, привыкания к значимым повторам и многие другие? Мы не знаем, какие технологии на самом деле были задействованы в проектировании результатов понимания реальности десятками миллионов граждан.

Это, конечно же, касается не только интерпретации событий на Украине, но и всех сфер нашей жизни: от современного искусства, которое, видимо, в нынешних условиях будет искать новые (или вспоминать старые) эстетические ресурсы, до формирования явных и скрытых факторов нашего развития. Или стагнации.

Будущая генеральная модель мировой экономики, по мнению всех экспертов, связана с вложениями в человеческий капитал. Причем речь здесь идет не только об образовании, медицине, различных социально-демографических характеристиках, но и о том, о чем мы в последнее десятилетие даже не вспоминаем, – о развитии личности. Рост радикализма – тормоз на этом пути.

Недавно умер выдающийся политический деятель Сингапура Ли Куан Ю. За пятьдесят лет, которые он управлял страной в качестве премьера или национального лидера, ВВП этого города-государства увеличился в сто раз! По множеству показателей Сингапур находится на первых местах в мире – от финансовой значимости и отсутствия коррупции до уровня жизни населения. Секреты просты и хорошо известны. Это открытость страны, высочайший уровень образования, особенно университетского, создание конкурентной среды и подлинная

независимость судов от власти, независимость, которой в жесткой форме занимался сам Ли Куан Ю.

У нас практически никогда не обсуждаются эти темы: природа неконкурентоспособности или низкой производительности труда. Почему среднестатистический немец работает за трех российских граждан, а норвежец – за четырех? Нет в этих темах идеологического ресурса, патриотического пафоса, материала для радикальных высказываний.

Когда речь идет о причинах нынешнего экономического кризиса, всегда говорят о падении цен на нефть, особенностях международной обстановки, санкциях и валютном курсе рубля. Не возникает даже ассоциаций, связанных с оценкой состояния, вернее, содержательного наполнения актуальной российской культуры. Нет обсуждения происходящих на наших глазах мотивационных перезагрузок. Мы не научились их фиксировать и анализировать. Умонастроения тоже ведь могут быть чрезвычайно радикальными. Бывший вице-премьер Алексей Кудрин, говоря о своей версии экономического кризиса, обращал внимание на то, что не меньше чем наполовину это страхи, комплексы, изживание надежды, повышенное чувство риска. И, конечно же, недоверие. Данные здесь не просто радикальные – они безжалостные. Больше 71 процента наших соотечественников считают, что «нельзя доверять людям», а 57 процент – «никому, кроме собственной семьи». На основе таких психологических и моральных норм российский бизнес только в прошлом году вывез из родной страны 151,5 миллиарда долларов, а еще шестьдесят не ввез в виде якобы зарубежных инвестиций. Почему? По культурным соображениям: не доверяет государству, сложившейся обстановке и действующим «правилам игры». И это, согласитесь, тоже немалая плата за рост радикализма.

Есть два чрезвычайно значимых – концептуальных – понятия, имеющих прямое отношение ко всему, что происходит в настоящее время с Россией, – «национальные интересы» и «суверенитет». Они, конечно, употребляются в десятки, в сотни раз реже, чем, скажем, «патриотизм», «фашизм», «победа», но по своему воздействию на самые разные аспекты нашей общественной и приватной жизни вполне сопоставимы с самыми востребованными. Что это такое – национальные интересы сегодня? Защита границ, территории, стремление наших противников (президент Путин их иронично называет «партнерами»), Запада в первую очередь, «нас подчинить», что-то отнять, унизить, уменьшить, а главное – не признавать нашу силу?

Но может быть, российские национальные интересы связаны с развитием человеческого капитала, формированием гражданского общества, важнейших государственных институтов? Может, в умножении пресловутой производительности труда, стратегической диверсификации экономики, отказе от ренты «сырьевой иглы»? Или в уменьшении погашающего всё и вся чувства недоверия, отказе от беспрецедентного в Европе насилия в семье, наркомании и подросткового суицида?

Макс Авдюхов / «Медуза»

Мы естественным образом оберегаем свой национальный суверенитет, но как мы его осуществляем? В какой форме? От кого оберегаем? Почему все опережающие страны его делегируют международному сообществу?

У радикализации психологической, моральной, а по сути культурной атмосферы, сложившейся сегодня в нашей стране, много негативных последствий. Я хочу обратить внимание на одно – симптоматичное. Итоговое, подсознательное.

Социологи в последние месяцы регистрируют двукратный рост плохих ожиданий наших граждан в отношении своей частной жизни, экономики, политических коллизий, будущего России. Фиксируют высокий уровень тревоги. И это несмотря на возросшее, демонстративно декларируемое единство страны, сплочение перед лицом потенциальных и явных врагов. Получается какое-то двоемыслие, поскольку оно касается глубинных психологических ощущений, оценок и невидимых последствий такого конфронтационного восприятия жизни. Если люди чего-то так сильно опасаются, переживают, теряют надежду, помещаются в атмосферу риска и страхов, то общество призвано для начала эти обстоятельства хотя бы осмыслить. Чтобы сообща кардинально уменьшить интенсивный рост радикализма, недоверия и всеобщей мобилизации. ◆

# РАДИКАЛИЗМ И ПРАВА ЧЕЛОВЕКА

**Фрагменты заседания Совета при Президенте Российской Федерации по развитию гражданского общества и правам человека по теме «Рост радикализма как угроза правам человека». Для публикации использованы материалы основных докладов членов совета – Николая Сванидзе, Ирины Хакамады, Александра Верховского, а также приглашенного на заседание заместителя начальника Главного управления по противодействию экстремизму Министерства внутренних дел РФ Владимира Макарова. Модератор – председатель совета Михаил Федотов.**

**Важно отметить, что заседание состоялось 30 марта 2015 года, то есть задолго до таких важных событий, как подписание Указа о засекречивании военных потерь в мирное время и принятие закона, позволяющего объявлять нежелательными на территории нашей страны некоторые иностранные организации. Оба они имеют непосредственное отношение к теме дискуссии.**

**Михаил Федотов.** Хочу напомнить, что в июне 2014 года результатом нашей дискуссии стали корректировки в тексте «Стратегии противодействия экстремизму в Российской Федерации до 2025 года». Этот документ уже утвержден президентом, полгода действует, но ощутили ли мы последствия его появления, стало ли меньше в нашей стране экстремизма и его питательной среды – радикализма?

Какие угрозы несут экстремизм и радикализм правам россиян, что может и должно сделать гражданское общество, чтобы остановить их рост?

Выступая недавно на коллегии Федеральной службы безопасности, президент Владимир Владимирович Путин сказал о необходимости усилить меры по профилактике терроризма, радикализма и экстремизма,

активнее привлекая к этому общественные организации, продолжая партнерские отношения с гражданским обществом, прислушиваясь к тем, кто содержательно критикует те или иные действия или бездействие власти, причем на любом уровне. Такой диалог, такое партнерство, подчеркнул президент, всегда полезно, а не просто необходимо.

На прошлогоднем заседании один из членов нашего совета Иосиф Дискин заметил, что экстремизм всегда существует как функция дезинтеграции общества. Не идеология порождает экстремизм, а бесправие и неравенство. От себя добавлю, что еще неправда и несправедливость.

Всем понятно, что именно социальная интеграция и социальная солидарность, а не разобщенность и нетерпимость дают шанс спокойному развитию государства и общества. Напротив, разжигание ненависти, взаимная охота на ведьм порождают социальную дезинтеграцию, прокладывают путь экстремизму, который во всех своих проявлениях ведет к нарушению гражданского мира и согласия, подрывает общественную безопасность и государственную целостность страны, создает реальную угрозу сохранению основ конституционного строя.

Обращаюсь ко всем участникам заседания с предложением подумать, что должно быть сделано для дерадикализации общественного сознания в нашей стране.

**Николай Сванидзе.** Мы пришли к необходимости организовать это обсуждение тогда, когда почувствовали, что в обществе накаляется неприятная и опасная атмосфера.

Произошло очень серьезное событие – политическое убийство одного из лидеров оппозиции, в прошлом крупного государственного деятеля Бориса Немцова. Он, как известно, был застрелен в спину на Москворецком мосту, едва ли не под стенами Кремля. Трагедии подобного рода никогда к добру не приводят. В таких случаях в обществе высвобождаются какие-то демоны. Вот только что нельзя было представить, что убивают политика такого ранга, а теперь – можно. И мир не перевернулся – это, безусловно, плохое последствие.

Конечно, идет расследование. Сначала оно велось достаточно бодро, очевидно, что очень умелые высокопрофессиональные люди этим занялись. Но потом следствие как будто натолкнулось на невидимую стену, и сразу возникло ощущение, что эта «стена» имеет политическое происхождение. Есть подозреваемые, но нет никаких идей относительно реальных заказчиков и мотивов. Будто следствие не может и, вероятно, не сможет добраться до тех уровней, которые неплохо было бы допросить. Возникает впечатление, что постепенно дело об убийстве Немцова откладывается в долгий ящик. Присоединяется к немалому количеству других резонансных и нераскрытых преступлений, которые имели место в нашей относительно недавней истории. И это обстоятельство продолжает уже сейчас оказывать воздействие на нашу жизнь.

Некие люди разгромили мемориальное место убийства Бориса Немцова. Они не скрываются, спокойно себя позиционируют. Считают

возможным действовать совершенно открытым образом, ничего не опасаясь и представляя организацию, которая называет себя «Русское освободительное движение SERB».

Мы не дети. Если в Германии или во Франции мы видим организацию под подобным названием, если от ее имени идет апелляция к титульной нации, составляющей очевидное большинство в обществе, то мы имеем дело с фашистами. И не будем обманывать сами себя. В данном случае, конечно, это фашиствующее движение, которое называет себя патриотическим, претендует на то, что защищает президента. Можно догадываться от кого.

Дальше идут угрозы в Интернете. И не только там. Как член Совета по правам человека я получаю жалобы, обращения от известных журналистов. Особенно отвратительно, что идет война с женщинами. Получали угрозы Ксения Собчак, Кюлле Писпанен, пресс-секретарь Михаила Ходорковского, Карина Орлова, журналистка «Эха Москвы». В контексте убийства Немцова их страхи совершенно не пустопорожние. Уважаемая коллега Елена Масюк сказала мне, что увидела список «врагов народа», в котором фигурируют некоторые из здесь присутствующих, в том числе и она, и ваш покорный слуга. Проводятся исследования этнического состава нашего совета, который с определенных позиций «оставляет желать лучшего».

Все это – угрозы, политическое убийство, поиски врагов, предателей, «пятой колонны», атмосфера осажденной крепости, которая, несомненно, нагнетается в нашем обществе, нетерпимость к инакомыслию – заставляет вспомнить не самые лучшие времена нашей истории – 30–40-е годы прошлого века.

Я очень опасаюсь и, наверное, не одинок в этом, что в связи с юбилеем Великой Победы усилится тенденция к моральной реабилитации Сталина. Больше скажу, к его апологии. Есть политические партии,

которые готовят на этом сюжете будущие выборы – генералиссимус на их знаменах. Есть соблазн персонифицировать с его именем любую победу. Она особенно красива, когда у нее есть свое узнаваемое лицо. Есть льстецы, их довольно много, которые уже приравнивают, скажем, присоединение Крыма к взятию Берлина в 1945 году. Говорят, что Путин – это Сталин сегодня. Я не имиджмейкер президента, но не думаю, что эта параллель стратегически ему выгодна. Напомню, что по количеству убитых Сталиным советских людей «эффективный менеджер» может с Гитлером соперничать.

Меня удивляет и то, что люди, называющие себя русскими патриотами, православными, могут причислять себя к сталинистам. Это все равно что еврей – поклонник Гитлера. Столько российских священников, сколько уничтожил «великий вождь», никто в нашей истории не уничтожил. Люди, отстаивающие иную позицию, будут говорить: да, но тем не менее этот выдающийся менеджер войну выиграл. Есть люди, которые будут приветствовать Сталина, но есть немало других, их миллионы, для которых его моральная реабилитация будет означать личное оскорбление. И они этого оскорбления не простят ни государству, ни лидеру. Кто-то скажет: пусть убираются. Возможно и такое решение, но его тогда надо принимать на государственном уровне. И мы понимаем, что означает такое решение.

И еще один момент, на котором я бы хотел остановиться. Нет ничего более радикального, экстремистского и более опасного для нас, чем фашизм. Реальный фашизм.

Недавно произошло событие, о котором нельзя не упомянуть: форум в Санкт-Петербурге, на который были приглашены лидеры или бывшие лидеры радикальных правых европейских партий, абсолютно маргинальных. Это был странный выбор со всех сторон. У Бабеля был такой пассаж: папа Бени Крика стал биндюжником среди грубиянов. Вот и эти люди даже среди профашистских партий Западной Европы слывут излишне радикальными, экстремистскими. Скажем, госпожа Ле Пен, которую мы, кажется, как-то финансово подкармливаем в надежде на то, что она придет к власти во Франции, не приехала в Петербург, куда были приглашены люди, которые открыто приветствуют Гитлера.

Почему эти люди были приглашены в город, переживший блокаду? Да еще и накануне великого праздника? Я вынужден назвать партию, которая стоит за всем этим, – речь идет о партии «Родина». Ее лидер – вице-премьер Российской Федерации, отвечающий за военно-промышленный комплекс. Но приехавшие в Петербург партии даже одного процента в своих странах не набирают. Повторяю, это абсолютные маргиналы.

Я только что был в Польше, а скоро улетаю в Германию, где для российского телевидения снимаю фильм о гитлеровских концлагерях.

Не все знают о том, что был такой концлагерь Белжец, в семидесяти километрах от Львова. Это даже не лагерь, а специальное место

уничтожения людей, триста на триста метров. Там сделали замечательный мемориал, состоящий из огромных глыб и рва, а по его бокам – навороты черного вара и толстой проволоки. Сильное впечатление. Шестьсот тысяч убитых, это население очень большого города. Мы знаем только об Освенциме, на самом деле он называется Аушвиц-Биркенау. Это ряды красных добротных зданий, бывшая казарма. Там мучили, убивали людей, на воротах знаменитая надпись «Arbeit macht frei». Но Биркенау в трех минутах езды оттуда. Это колоссальное пространство с железной дорогой посредине, а для эсэсовцев сделаны велосипедные дорожки. Все очень технологично: газовая камера и сразу подъемник в печку. До ста пятидесяти тысяч сожжений в месяц – вот что значит настоящий, не нарисованный фашизм. Не тот, с которым мы последнее время воюем, а тот, с которым воевали наши отцы и деды.

Я спросил у дамы, директора концлагеря Аушвиц-Биркенау, она полька, очень любезная, все время говорит о том, что да, ваши войска нас освободили: «Кто ездит сюда?» А там море народу, очень много молодежи, снимать было сложно, потому что просто не протолкнуться. Она отвечает: «Едут целые автобусы из Белоруссии, Украины, Польши. Трудно найти поляка, который бы там не был. Едут люди из Израиля, из Германии». Почему? Казалось бы, этот лагерь для немцев национальный позор: зачем соприкасаться лишний раз с такими темными, ужасными страницами?! Лучше быстрее забыть. Но из Германии приезжают школами. Немцы-учителя показывают детям газовые камеры, чтобы они увидели, понюхали этот ад.

Потому что немецкое общество, государство правильно считают: немецкие дети должны знать, откуда растут ноги у нацизма, они должны помнить о том, что произошло с их страной. Чем кончается безальтернативная пропаганда, бессменная власть, проповедь национальной исключительности и национального превосходства? Войной и национальной катастрофой. Немецкие дети должны это знать, и они будут это знать.

Я спросил у нашей провожатой, приезжают ли граждане из России. Повторяю, она вежливая дама, она так аккуратно сказала мне: «Ваши приезжают, но по сравнению с другими – мало, а детей совсем не приводят». Нам неинтересно? Биркенау строился советскими военнопленными, и они все там погибли в газовой камере.

Понимаю, Сталину это было неинтересно, у него все пленные становились врагами, но мы живем в другое время, неужели нам неинтересна наша история? Сотни тысяч людей, которые гибли в гитлеровских концлагерях, были советские военнопленные, евреи со всей Европы.

Наших детей нужно возить туда автобусами, показывать, что такое настоящий, реальный нацизм, что такое Холокост и уничтожение по этническому признаку. Почему в некоторых странах Европы отрицание Холокоста, геноцида считается уголовным преступлением? Потому что власть там понимает, что граждане должны знать, что

такое настоящая, большая война, гибель всерьез, а не стрельба по живым мишеням за вознаграждение. Атмосфера сокрытия подобных вещей от граждан, атмосфера безальтернативности, на мой взгляд, чревата радикализмом и всем, что из этого проистекает.

**Ирина Хакамада.** Слушая то, что по поводу борьбы с экстремизмом говорят представители власти, я пришла к выводу, что у нас работает простой принцип: для врагов – закон, а вот своим позволено быть экстремистами. Говорить все что угодно, выходить с непонятными спектаклями на улицу, угрожать, радикализировать настроение в обществе. Поэтому все больше людей упекают за решетку – за высказывания. Даже очень уважаемыми лицами православной церкви проводится тезис, согласно которому толерантность не является христианской ценностью, а следовательно, и ценностью российского общества. Это западная кошмарная толерантность породила гомосексуализм, аморальный беспредел и так далее. Демагогия такого уровня выращивает определенный тип человека, с которым сложно идти в будущее, но проще сесть на поезд времени и поехать в прошлое.

Легко произнести, что мы находимся в состоянии войны с США, легко произнести это слово – война. Очень важно – попасть в тренд, который чаще всего запускается сверху. Если ты в него попал – у тебя все в порядке. Дальше идут заказы, проекты финансируются, спектакли ставятся. Тебе просто в руки все падает. Зачем мучиться, создавать, развивать малый бизнес, конкурировать, вытаскивать страну из кризиса… Нужно просто попасть в тренд.

Мы живем в волнообразном обществе. Я с этим сталкиваюсь, когда читаю мастер-классы. Почти 90 процентов наших граждан думают о том, как прибиться к этому тренду, что для этого следует сделать. Пока не прибился – человек занимается повышением самооценки. Как только получилось – всё: дальше он начинает заниматься откатами.

Митио Каку, американец японского происхождения, – один из самых умных людей в Нью-Йорке. Мой любимый автор, он переводится на русский. В своей книге «Физика в будущее» он пишет: «Чтобы добиться реального успеха, нужно развивать те способности, которые недоступны роботам: креативность, воображение, инициативу, лидерские качества. Общество постепенно переходит от товарной экономики к интеллектуально-творческой». Если вы двигаетесь вперед, все примитивные реакции будут роботизированы, как сейчас конвейеры. А если вы хотите побеждать, тогда основная масса людей должна от этих роботов чем-то отличаться.

Наш ученый Александр Неклесса пишет о том, что сегодня весь мир переживает кризис национального государства, потому что в борьбе за будущее человечество создает инновационные формы политической организации. На смену одним мировым регуляторам жизни приходят другие. А представители власти объединяются в некие клубы. Вы не сможете их вычислить, но они невидимым образом влияют на принятие государственных решений. Появляются также бизнес-группы, которые занимаются политикой не по тем правилам, по которым это делали раньше. И социальные сети, которые будоражат, распространяют информацию и создают горизонтальную солидарность технических решений.

Неклесса задает вопрос: так что же впереди? Прогресс или архаический зигзаг истории? Если мы берем человека, то прогресс, в отличие от робота, а если политическое государство, то прогресс заключается в том, что оно начинает вести диалог с новыми политическими группами и менять свои формы действия. Судя по тому, что у нас происходит, мы недавно выбрали архаический зигзаг. Этот выбор абсолютно осознанный. Мы не хотим двигаться вперед. Нам не нужен человек, отличающийся от робота, поэтому необходима архаика.

Институт гражданского общества и институт власти всегда самостоятельны. Они не могут сливаться в единое целое. Как только это происходит, прекращает работать обратная связь. Прогресс становится невозможен.

Вместо того чтобы подумать, что надо сделать для того, чтобы создать новые формы, мы решили пойти по пути мобилизации на борьбу с врагами. Вначале с внешними, а когда они сдохнут – будет невыгодно или не по силам с ними бороться, – тогда перейдем к внутренним. Сейчас происходит медленный мягкий переход от внешнего врага к внутреннему. США – это серьезный враг, с ним непросто, будут вести всякие переговоры, ситуация, может быть, изменится. С Украиной, кажется, осознали, что пора переходить к миру.

Мобилизация – это наркотик, простое решение сложных задач. Когда у вас все так сложно, а оказывается, все можно решить просто – это так привлекательно, чудесно! Хочется, как при высоких ценах на нефть, просто потреблять, потреблять и потреблять. Потому что это легко. Государство впадает в такой же наркотический самообман, в иллюзию, что может полностью слить себя с обществом, подчинить его и таким образом разрешить свои проблемы. Как любой опиум, как любая иллюзия, этот самообман действует до определенного момента: институт или человек доходят до точки невозврата, дальше все начинает сыпаться. Прежде всего это происходит с институтом власти.

Точка невозврата не только проявляется, но и начинает влиять на экономику. В нынешнем кризисе экономический фактор по сравнению с политическим играет меньшую роль. Поэтому он такой сложный и «тянучий»: невозможно разобраться, что происходит внутри. На фоне мировой турбулентности мы не сможем с ним справиться. Импортозамещение, эффективные правительственные решения, ответственность чиновников, мотивация малого бизнеса – все это проблемы, которые только усугубляются. В нашем обществе нет необходимого настроения, потому что это тяжелый труд в неконкурентной борьбе. Невозможно жить, когда общество и государство слились в идее мобилизации против врага – в страхе, что здесь может произойти то же самое, что в Украине. Так нельзя жить. Россия таким образом дискредитирует себя.

Страна не может быть мировым лидером, если страх перед политической элитой и одновременно перед собственным народом является движущей силой. Борьба с экстремизмом должна осуществляться при одном условии: перед законом равны все. Чтобы никаких «антимайданов» с криками: «Убьем «пятую колонну»!» в Москве никто никогда не видел, чтобы в России не заседали никакие фашистские партии. И если в дебатах хоть один оскорбит другого по его этническим характеристикам – это должно быть воспринято и оценено немедленно как нечто абсолютно неприемлемое. Если кто-то, появившись на экране ТВ, объявит меня, или Сванидзе, или любого правозащитника врагом и «пятой колонной», он должен быть немедленно арестован, в наручниках

выведен из студии и посажен на 48 часов. Потом его можно выпустить. После этого подобное не повторится.

Я обращаюсь к президенту, к его администрации: хватит раскачивать лодку и превращать просмотр новостей на ТВ в какие-то стресс-камеры самоубийц. Хватит потворствовать желанию людей выйти на улицу и кому-нибудь набить морду, потому что сил больше нет…

Если расследование убийства Немцова подлинное, честное, то «закатать» его будет невозможно. Тогда тем, кому поручено им заниматься, необходимо будет получать и все результаты независимого следствия для того, чтобы реально найти заказчиков. Если же оно будет полностью закрытым и придет к «удивительным», недостоверным выводам, то взрыв общественного сознания неминуем.

Я знаю, что Александр Морозов из администрации президента только что ушел на пенсию – можно было бы поручить ему вести ту самую «Открытую трибуну», в которой сейчас все нуждаются. При нем она когда-то работала очень эффективно: туда приглашались представители власти, националистов, либералов, коммунистов. Это очень полезно: убрать мобилизацию, заменить ее на солидарность конкурентных сообществ.

В любой корпорации, которая эффективно работает на рынке, существует внутренняя конкуренция. Каждый работник бьется за то, чтобы быть лучшим. Но при этом есть корпоративная солидарность. Мы идем сегодня по примитивному пути: уничтожаем конкуренцию, а солидарность заменяем лояльностью вертикали власти. Ради того чтобы эта лояльность имела какую-то энергию, придумываем врага. Кончится это тем, что государство развалится.

**Александр Верховский.** Я возглавляю информационно-аналитический центр «Сова», который занимается в основном общественной угрозой, исходящей от радикальных националистов. Это движение из-за украинских событий переживает кризис. Нас это, наверное, должно радовать, но я понимаю, что всякий кризис заканчивается, и националисты, скорее всего, выйдут из него в каком-то новом качестве. Подозреваю, результат нас не обрадует.

Нашими неформальными методами мы зафиксировали снижение количества нападений, которые были совершены расистами и неонацистами в нашей стране в прошлом году, – по сравнению с предыдущим. И, честно говоря, очень удивились, потому что раньше замечали, что если полиция с насильственными преступлениями борется более активно, то преступлений становится меньше, если менее активно – то больше. В последние годы, к сожалению, она борется с ними менее активно, количество осужденных за насильственные преступления по мотиву ненависти продолжает снижаться с каждым годом. А число людей, осужденных за неприемлемую пропаганду, не считая приговоров, которые мы считаем неправомерными, увеличивается. В сумме их количество растет, и, тем самым, казалось бы, борьба ведется лучше. Но насилие таким способом не остановишь, поэтому мы ожидали

худшего. Задумались, как это может быть, и пришли к выводу, что несколько сот потенциальных преступников уехали воевать в Донбасс.

Мы можем поименно назвать довольно много людей, которые там воюют. Это претензии к правовому применению, но в целом скажу, что главная проблема в том, что часто следствие ведется не против тех людей, которые действительно возбуждают ненависть, вокруг кого образовываются подозрительные и опасные в конечном счете группировки. Судят их часто за мелочи, не говоря уже о тех случаях, когда преследуют за что-то, что и преступлением назвать сложно. Это пустая трата государственных ресурсов, в то время как есть настоящие угрозы. Продолжается практика полулегального насилия, которое в широком масштабе возникло еще в 2012 году. Это рейды всевозможных националистов по рынкам и местам проживания нелегальных или легальных иммигрантов. К счастью, правоохранительные органы сейчас принимают какие-то меры. В прошлом году разгромили известное движение «Реструкт». Но многие подобные структуры остались совершенно безнаказанными, прекрасно себя чувствуют. Некоторые из них находятся в Донбассе. Люди, которые в это полулегальное насилие были вовлечены, почувствовали себя безнаказанными. Многих из них можно увидеть в рядах движения «Антимайдан».

Одно дело хулиганство вне политики; это плохо, безусловно; но намного хуже, когда те же «хулиганы» действуют в рамках политических акций. Скажем, те, кто раньше охотился на иммигрантов, замечены в нападении на сторонников Навального на Манежной площади в январе этого года. Допускать, чтобы хулиганские группировки участвовали в политическом противостоянии, очень опрометчиво и опасно. Сегодня это мордобой, завтра – нечто гораздо худшее.

Люди, которые поехали воевать на стороне самопровозглашенных республик, представляются мне серьезной проблемой. Их – много. Я, конечно, не располагаю официальной статистикой, не знаю, есть ли она вообще, но предполагаю, что речь идет о нескольких тысячах человек. Из них несколько сот имеют отношение к разного рода радикальным группам. Там они все как-то перемешиваются, общаются, потом, надо полагать, большая их часть вернется в политическую жизнь России – конечно же, в радикальное движение.

Есть люди, у которых, может, раньше не было нацистских взглядов, вообще никаких радикальных взглядов, зато у них был боевой опыт, с которым они поехали на Украину. А теперь они могут вернуться и с боевым опытом, и с соответствующими взглядами. Это, убежден, обещает нам настоящие проблемы. Не знаю, как на это сейчас должно реагировать государство, но есть как минимум один случай, когда на нациста, поехавшего в другую страну, завели дело о наемничестве, а там воюют еще несколько десятков таких же. Многие туда не за деньги едут воевать, а за свои убеждения. Но в любом случае они участвуют в незаконных вооруженных формированиях. И это проблема – люди продолжают туда ехать. И мы должны это знать.

И вот они вернутся. Мы видели это в начале 1990-х годов, когда точно так же поехали воевать в Приднестровье, в Абхазию, а потом вернулись и бегали здесь с оружием в 1993-м. Не хотелось бы повторения таких действий. И какие-то превентивные меры в этом направлении должны быть предприняты. Тем более что подрастают группы не оппозиционного, а такого провластного толка, которые готовы принять радикальные идеи с распростертыми объятиями.

Здесь уже упоминалась группа со странным названием SERB. Это маргиналы. Есть так называемое «Национально-освободительное движение», возглавляемое депутатом Федоровым из правящий партии.

Они, совершенно не стесняясь, вербуют добровольцев и отправляют их воевать. И никто на это не обращает внимания. Я понимаю, когда то же самое делает партия «Другая Россия». Это достаточно радикальная структура, ее не возглавляет депутат от правящий партии. Безнаказанность такого рода неизбежно ведет к большей радикализации. Должны быть проведены расследования по всем подобным случаям, призывам к насилию любого рода. Если человек при этом находится еще и на госслужбе, то, по-моему, это уголовное преступление. Ему даже намекать на возможность применения насилия к политическим оппонентам недопустимо.

В нашей церкви подобные вещи понимают, видимо, лучше, чем в государстве. В Екатеринбурге есть такой протоиерей Владимир Зайцев, который публично призывал прихожан идти на войну, произнося громкие слова, кого надо бить-убивать. Он был отправлен в монастырь подумать о своих прегрешениях. Мне кажется, этот пример дерадикализации было бы неплохо использовать и нашему политическому руководству.

**Владимир Макаров.** Экстремизм – одна из основных угроз правам человека. Потому что такие преступления, как убийство по экстремистским мотивам, публичные призывы к насилию, возбуждение ненависти, вражды, являются персонифицированным нарушением закона и направлены, безусловно, на конкретных людей, на конкретные национальности, на конкретные группы населения.

По итогам прошлого года был зафиксирован рост экстремистских проявлений, их уже зарегистрировано более тысячи. Эта динамика сохраняется и в текущем году. Необходимо отметить, что основной прирост достигнут за счет выявления таких преступлений, как публичные призывы к осуществлению экстремистской деятельности, – более чем на четверть, возбуждение ненависти или вражды – почти на 20 процентов. Постоянно увеличивается количество этих преступлений, совершенных с использованием Интернета, – почти на 40 процентов. На уровне прошлого года удалось стабилизировать насильственное проявление экстремистской направленности. При этом увеличение числа убийств и лиц, погибших от экстремистского насилия, прежде всего связано с событиями, происходящими на Украине. Необходимо отметить, что две трети экстремистских проявлений направлены на конкретные группы населения, как я уже говорил, на конкретную национальность, и совершены людьми до тридцати лет. Анализ показывает усиление напряженности в межнациональных и межконфессиональных отношениях.

В различных регионах страны на основе созданной системы превентивного разрешения конфликтов МВД предотвращено 95 межнациональных столкновений, спровоцированных бытовыми конфликтами и резонансными преступлениями. При этом на нарастание межнациональной обстановки практически перестал влиять фактор экстремистского насилия со стороны автономных националистических

группировок. Они все еще продолжают влиять, но не так, как в прошлые годы, потому что удалось привлечь к уголовной ответственности и изолировать от общества активных националистических идеологов, а также лидеров автономных профашистских группировок, которые целенаправленно совершали нападения, даже убийства по мотивам национальной и конфессиональной розни.

Следует отметить, что в российском националистическом движении наметился раскол, связанный с событиями на Украине. Часть националистов участвуют в боевых действиях в составе украинских правительственных батальонов. Другие, наоборот, поддерживают самопровозглашенные республики. В этой связи нами принимаются меры по недопущению выезда российских радикалов для участия в вооруженном конфликте на Украине. Осуществлена оперативная обработка нескольких тысяч граждан Украины в пунктах временного размещения в целях выявления участников националистических структур, совершавших в том числе преступления в ходе боевых действий. Удалось добиться определенной стабилизации положения в Крыму и результатов, сопоставимых со среднероссийскими.

С учетом предстоящего в 2018 году чемпионата мира по футболу остро стоит задача недопущения ультраправой субкультуры в молодежную среду, в том числе с учетом опыта других стран, где ультрас являлись движущей силой в том числе и цветных переворотов. Нам удалось предотвратить целый ряд массовых драк и беспорядков, готовящихся фанатскими группировками в Химках, в Раменском, в Пушкино. Эти действия молодых ультрас, естественно, наносят значительный ущерб правам человека, прежде всего в связи с тем, что они нападают на отдельных лиц и целые группировки, калечат людей, дело доходит до убийств.

В результате нашего взаимодействия с органами прокуратуры, следствия, подразделением ФСБ в 2014 году судами запрещена деятельность восьми экстремистских и двух террористических организаций. На данный момент в федеральном списке содержится около 2600 экстремистских материалов. Всего в Российской Федерации в соответствии с решениями судебных органов запрещена деятельность 22 террористических и 42 экстремистских организаций. В 2014 году в рамках оперативно-разыскной деятельности изъято более 75 тысяч экземпляров запрещенной печатной продукции, более 85 тысяч флагов, атрибутики запрещенных организаций, в том числе фашистских, и многие сотни дисков с материалами экстремистского содержания.

Дополнительным механизмом радикализации молодежи да и других слоев населения является вербовка лиц для участия в вооруженных конфликтах за рубежом, прежде всего в Сирии, Ираке. Совместно с ФСБ осуществляется наблюдение за более чем полутора тысячами таких лиц. Возвращаясь с боевым опытом, они вливаются в ряды радикальных организаций, незаконных вооруженных формирований и представляют собой реальную угрозу.

Увеличение их количества в первую очередь связано с приростом на 61 процент выявленных фактов незаконных вооруженных формирований, в том числе на территории других государств.

Нашей важнейшей задачей является также выявление преступлений в сетевом пространстве, и более того: практически весь прирост за прошлый год достигнут именно за счет выявления преступлений в Интернете. Из Сети удалено больше двух тысяч экстремистских материалов, более семисот ресурсов закрыто для доступа, около тысячи лиц привлечены к ответственности уголовной и административной.

Значительное внимание уделяется проблемам профилактики радикализации молодежи, прежде всего со стороны исламистских структур, мерам по недопущению религиозной деятельности в образовательных учреждениях, исключению фактов неправомерного участия священнослужителей в образовательном процессе. Следует учитывать, что на Северном Кавказе, прежде всего в Дагестане, значительная часть детей и подростков не обучаются в обычных школах. Там действуют три исламских института, пять университетов, 35 медресе, 71 мактаб.

На наш взгляд, необходимо, чтобы досудебная блокировка осуществлялась не только в случае призывов к экстремистской деятельности, но и в связи с распространением в Сети любых материалов с признаками экстремизма во внепроцессуальном порядке. По аналогии с педофилией, допустим, и детской порнографией, когда не требуется специального разрешения прокурора или его постановлений, – это делает Госкомнадзор.

С сентября прошлого года нами нарабатывается практика по признанию нежелательности пребывания на территории России иностранных граждан, представляющих угрозу безопасности. В 2014 году въезд на территорию страны был запрещен 644 тысячам иностранных граждан, а в 2013-м – 459 тысячам. ◆

## КОММЕНТАРИИ

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

# «НАС УЧИЛИ НЕ ЖИТЬ»

Российская кинопатриотика долгое время оставалась в рамках традиции игры в «Зарницу» образца 1970-х годов: много стрельбы и мало смысла. Однако весной 2015-го стало заметно желание авторов придать стрельбе какой-то смысл. Интрига в том, что они сами не до конца сознают, что это за «идея». Попытаемся им помочь.

Первым в этом ряду стоит фильм «Батальонъ» Дмитрия Месхиева – он вышел чуть раньше, и это про первую мировую, – но он заложил новый идейный фундамент патриотики. Отныне война – нечто естественное, нормальное, в частности для двух сотен молодых женщин разного происхождения, достатка и образования, которые демонстрируют яростное желание поскорее надеть форму, поскорее взять штык, ружье, пулемет, поскорее научиться убивать. Нам почти не объясняют мотивы женщин: важнейшее решение – идти на смерть – принимается героинями с легкостью, как бы само собой.

Война также служит великим примирителем социальных, моральных противоречий в обществе: дворянка долго не может ударить человека по лицу, но война заставила – авторы в этот момент любуются ею: при определенных условиях зверское просыпается в каждом! Поразительно еще и то, что женщины – по сюжету – хотят воевать тогда, когда все остальная Россия воевать уже не хочет: на дворе 1917-й.

Внутренняя коллизия фильма в том, что именно женщины должны побудить мужчин к продолжению войны. Здесь и обнажается сама структура, само тело патриотики: если убрать весь антураж, остается только голое восхищение войной как таковой, насилием, смертью как таковой.

←
«Битва за Севастополь», режиссер Сергей Мокрицкий

«А зори здесь тихие…», режиссер Ренат Давлетьяров

Новая версия фильма Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие…» сюжетно не отличается ни от книги Бориса Васильева, ни от знаменитого фильма 1972 года. Авторы сегодняшних «Зорь…» слегка подправили биографии героинь – сценарист Юрий Коротков говорит, что нашел в повести намек на то, что одна из героинь, Бричкина, из раскулаченных; Четвертак теперь не сирота, а дочь репрессированных. Зачем создателям (режиссер Ренат Давлетьяров) фильма понадобилось «усугублять» девичьи судьбы? Чтобы иметь доказательства для смыслового стержня истории: всем героиням, говорит Коротков, советскую власть «любить, в общем-то, не за что», но они все равно идут на фронт.

Идея, которую декларируют авторы, собственно, вот в чем: когда Родина в опасности, власти нужно все простить, нужно забыть все обиды. Чем сильнее и несправедливее обиды, нанесенные властью, тем величественнее смерть за Родину. Пророчески звучат сегодня слова из рецензии на другой фильм по сценарию того же Короткова – «Американка» (режиссер Дмитрий Месхиев). Критик Наталья Сиривля пишет: «Авторы только делают вид, будто снимают фильм о жизни и ее проблемах… На самом деле они снимают картину о смерти, которая подсознательно занимает их гораздо сильнее, чем жизнь»[1].

Тот же культ смерти и государства в фильме Сергея Попова «Дорога на Берлин» (по мотивам повести Казакевича «Двое в степи», 1948): приговоренный к расстрелу офицер, волею судьбы получивший возможность избежать приговора, добровольно возвращается под трибунал. Формально фильм опять-таки не отклоняется от повести. Правда, авторы зачем-то поменяли местами некоторые сцены, от себя добавили едва не состоявшийся расстрел героя – и волшебное его спасение, причем в середине повествования. Тавтологичность, удвоение существенного, что, напротив, как раз нивелирует существенное, – ахиллесова

1. Сиривля Наталья. Над темной водой. – «Искусство кино», 1998, № 6.

«Битва за Севастополь», режиссер Сергей Мокрицкий

пята вообще всего российского кино. Авторы словно боятся, что с первого раза зритель не поймет. Зато исчезает важнейшее – развитие характера героя (в фильме он просто обреченно принимает удары судьбы), а также то, что к главным решениям герой приходит самостоятельно, это всегда его личный выбор. «...Он, Огарков, получил свободу и выбор – он поступит, как сын своей страны, готовый умереть от ее руки, потому что не в силах жить, виновный и отринутый ею» – так в повести. В кино же не личный выбор, а автоматизм жертвы, инерция механизма, мистическая и иррациональная зависимость от государства, готовность принять от него любой приговор. Героем становится не человек, а государственная машина.

Сериал «Молодая гвардия» на Первом канале выглядит даже попыткой избавиться от советских штампов, он снят «близко к молодежи» – мы даже успеваем поверить в реальность героев. И с мотивацией все в порядке: молодогвардейцы видят казни земляков, партизан, естественно их желание отомстить врагу. Однако эту мотивацию авторы опять-таки спешат удвоить – за счет демонстрации идеологической лояльности. Герои казенно произносят клятвы верности советской власти, что напрочь лишает образы естественности. Зачем это нужно авторам?.. Затем, чтобы показать, что молодогвардейцы умирали не только за Родину, но и «за Сталина».

С некоторых пор телеканалы словно соревнуются, кто чаще и почтительнее встроит в ткань повествования имя вождя.

Другой момент, убивающий естественность, – попытка «актуализировать» исторический материал с помощью намеков, визуальных и словесных. Желтая и голубая ленточки, вплетенные в венок Любови Шевцовой, которая выступает перед нацистами в клубе; сцена убийства полицаев, которые разговаривают с характерным западноукраинским акцентом; целые монологи о любви к Европе, вложенные в уста

«Дорога на Берлин», режиссер Сергей Попов

наиболее отвратительного персонажа – садиста Соликовского. Авторы потратили много сил на то, чтобы привести на экран неких местных «либералов», которые лицемерно призывают к миру, вызывая у зрителя естественное негодование. В результате «Молодая гвардия» совершает чудовищную подмену: уравнивает современный ценностный конфликт и беспощадную войну на выживание. Пропаганда патриотизма использует тему войны, подвига для сведения каких-то мелких счетов. Это – вопреки желанию авторов – снижает пафос подлинной любви к Родине и фальсифицирует историю.

Из этого ряда фильмов не о жизни, не о войне, а о смерти выбивается лишь «Битва за Севастополь» Сергея Мокрицкого (в Украине вышел под названием «Незламна») о судьбе снайпера Людмилы Павлюченко. Картина несет отчетливое антивоенное послание: героиня ненавидит войну, хотя и вынуждена убивать; она воюет не только с врагом, но и с войной – которая, по наблюдению Ксении Лариной, «постоянно отнимает у героини ее любимых». Поразительно, что снята «Битва за Севастополь» – наиболее художественно убедительная лента из представленных к юбилею Победы – по голливудским, а не по отечественным лекалам.

Готовность к смерти во имя государства как высшая цель жизни. Война как перманентное и естественное состояние человека. В сегодняшних фильмах смыслообразующим ядром истории становится не победа над смертью – как это было в советском кино, – а именно сама смерть. Главная интонация картин – восхищение смертью как таковой. От клишированных реконструкций прошлого авторы переходят к эстетизации войны и наконец к поклонению войне. Сегодняшнее квазипатриотическое кино, озабоченное идеологическим заказом, переписывает под себя не столько сюжет, сколько сам дух войны как пространство для подвига.

Сериал «Молодая гвардия», режиссер Леонид Пляскин

Таков закономерный итог искусственного накачивания пятнадцатилетнего патриотизма всеми возможными и невозможными средствами: от неспособности объяснить художественными средствами мотивы героев, от отсутствия, собственно говоря, современной идеи любви к Родине к милитаризации этой любви. К сознательному помещению смерти в основание патриотической идеи. Почитание смерти, культ смерти отсылает нас к гораздо более древним практикам, чем любые государственные, к архаике. «Нас учили не жить, нас учили умирать стоя», – пел Гребенщиков в 2002 году, думая, что это уже история; а оказалось, что это новый канон. ◆

Елена Стишова

# «СПОЙ ТЫ МНЕ ПРО ВОЙНУ…»

*Как это было! Как совпало –*
*Война, беда, мечта и юность!*
*И это все в меня запало…*
***Давид Самойлов***

**«В далеком 45-м. Встреча на Эльбе»**
**Автор сценария** Петр Тодоровский
**Режиссеры** Мира Тодоровская, Петро Алексовский
**Оператор** Петро Алексовский
**Композитор** Алексей Айги
**В ролях:** Илья Ильиных, Мария Павловская, Евгений Миронкин, Илья Морозов, Евгений Серзин, Михаэль Шиллер, Нил Кропалов, Ирина Пегова, Дмитрий Подадаев и другие
*«Мирабель»*
**Россия**
**2015**

В процессе просмотра я то и дело отгоняла мысль, что смотрю раритетное документальное кино. Кино игровое, и снято оно совсем недавно по сценарию покойного Петра Тодоровского его вдовой Мирой Тодоровской совместно с польским кинооператором Петро Алексовским, взявшим на себя еще и обязанности сорежиссера. Я все это знаю, но эффект дежавю – его добивались авторы – работает. Мне кажется, будто кино смонтировано из архивов Петра Ефимовича, из кадров, найденных на его монтажном столе…

Никакой загадки нет. Память возвращает к фильму Тодоровского «Верность», снятому по сценарию Булата Окуджавы еще на Одесской студии и получившему венецианского «Льва» на Мостре в 1965 году. Тодоровский дискурс с другим не спутаешь. И в сериале «Курсанты», снятом по военным мемуарам Петра Ефимовича «Вспоминай – не вспоминай», его невытравимая авторская поэтика прорастала сквозь режиссерский стиль.

Военная косточка, не любил Петр Ефимович брящать оружием, избегал эпических сцен, терпеть не мог монументального величия. Потому что по характеру своего таланта был лирик, был поэт, был музыкант.

Петр Тодоровский очень хотел снять сценарий «В далеком 45-м», написанный в жанре личных воспоминаний, но, как всегда, не от первого лица… Зато автор наделил своего героя, лейтенанта Никитина, собственной военной биографией. Тодоровский закончил войну

←
Петр Тодоровский

на Эльбе, вместе с союзниками праздновал День Победы и в двадцать один год стал комендантом маленького немецкого городка, где стояла его войсковая часть.

Все его военные фильмы имеют биографические корни, включая те, где действие отнесено в первые послевоенные годы («Военно-полевой роман», «Анкор, еще анкор!»). Лейтенант Тодоровский служил в военных гарнизонах и после Победы. Был у него повод поразмышлять о поколении победителей, об их послевоенной судьбе. Автобиографическая, стало быть, документальная закваска его лирической баталистики тем ценнее в эпоху, когда почти не осталось ни участников, ни свидетелей самой кровавой в истории человечества войны. Войны, которую выиграли мальчики. Лейтенанты, создавшие после войны уникальный культурный пласт военной прозы, поэзии и кино о войне.

Не пришлось Тодоровскому осуществить свой последний замысел. Судьба управила так, чтобы ветеран, отпахавший всю войну, не услышал от члена военно-исторической комиссии при министре культуры России, пороху не нюхавшего, вердикт: «Ваш сценарий не соответствует исторической правде». Приговор был адресован продюсеру Мире Тодоровской. По ее словам, ее буквально стащили со сцены, где проходил питчинг, очередь соискателей шла в хорошем темпе и напирала. Пока она отходила от стресса в холле в Гнездниковском, тот самый член военно-исторической комиссии подошел к ней и сказал, что его вынудили принять такое решение. Фамилию просил не разглашать.

Мира Тодоровская решила дать жизнь последнему сценарию мужа, чего бы это ей ни стоило. И продала большую квартиру на Ленинском проспекте. Были еще 15 миллионов (старых) рублей, полученных на проект при первом составе Фонда кино. С таким бюджетом Тодоровская отправилась в Польшу, на Вроцлавскую киностудию, была приветливо встречена коллегами, многие из которых охотно включились в работу над картиной. Художником фильма стал оскаровский лауреат Анджей Рафан Вальтенберг. Подготовительный период уместился в месяц, съемки продолжались 28 дней – все строго по режиссерскому сценарию, согласно КПП и смете.

Мне повезло быть одним из первых зрителей фильма – показ был организован Киносоюзом.

Легко догадаться, что исторической правдой в Минкульте считают соответствие политической конъюнктуре. Этого последнего в фильме «В далеком 45-м. Встреча на Эльбе» и близко нет.

Эльба в том местечке, где встретились советские и американские части, – речка неширокая, отнюдь не раздольная, будто нарочно не соответствующая величию момента. Зато лихой американец скинул гимнастерку, ослепил всех литой черной мускулатурой и запросто переплыл на сторону союзников. Здесь его встретили как родного, кто-то накинул ему на плечи свою шинель, кто-то налил водки в солдатскую кружку из молочного бидона. Вместе, за накрытым столом,

«В далеком 45-м. Встреча на Эльбе»

праздновали День Победы. Главным событием застолья были не речи, не тосты и не здравицы. Главным было то, что капитан Николай влюбился в американского сержанта Венди, и та немедленно ответила ему взаимностью. Рыжеватая блондинка из Миннесоты с пышной прической, увенчанной декоративной пилоткой, тут же получила цветы от Николая: он сплавал за ними на другой берег и преподнес девушке букет под общие аплодисменты.

Был месяц май 45-го, союзники, оказавшиеся на Эльбе, с трудом привыкали к новому своему состоянию: война окончена. О «холодной войне» речи не было: Фултонская речь Черчилля, положившая начало новой конфронтации двух систем, прозвучит довольно скоро, в марте 1946-го, а пока нашим ребятам не возбранялось загулять хоть с американкой, хоть с немкой.

Часть стояла в стороне от полка, полковник регулярно наведывался, про политику разговоров не вел, а особист – как же без него – чувствовал себя не у дел и сидел на лавочке в полном одиночестве.

Петр Тодоровский, боевой офицер, имел стойкую идеосинкразию к политике и во всех своих военных фильмах обходился без нее. Кто же мог предположить, что настанет время и неполитический фильм о первых днях после капитуляции фашистской Германии, о счастье Победы и счастливых победителях войдет в клинч с нынешними установками Минкульта. Не иначе, как время заблудилось и повернуло вспять. В сторону «холодной войны». Снова в фаворе фальшивый фильм Григория Александрова «Встреча на Эльбе», снятый – как идеологический заказ – в 1949 году.

Недавно его прокрутили по каналу «Культура», думаю, неспроста – как образец правильного, патриотического, пропагандистского кино. На таком фоне, густо прошитом идеологическими мантрами сталинского замеса, личные воспоминания ветерана Тодоровского о встречах

на Эльбе в Минкульте, как говорится, не катят. Не побожусь, что автор писал свои воспоминания, отформатированные в сценарий, в полемике с фильмом, ставшим памятником «холодной войне», но картина, снятая по этому сценарию, именно так и воспринимается.

У Тодоровского много про любовь – а как же? «Война гуляет по России / А мы такие молодые...»

Лейтенант Никитин (Илья Ильиных), новоиспеченный комендант немецкого городка, загружен под завязку проблемами горожан. Однажды на него буквально сваливается девушка в ночной сорочке, почти невменяемая от страха. Ханелора (Мария Павловская) хороша собой. Отвечать на вопросы не хочет, показывает жестами, будто она глухонемая. Но появилась ее тетка с вещами, заговорила с ней, и девушка была разоблачена. Тут она и заявила, что является родной племянницей пленного генерала Паулюса. Ее бы надо немедленно в комендатуру отправить, в полк, но Никитин тянет, поселяет девушку в резиденции. Время идет, и переводчик, резонно опасаясь последствий, ультимативно требует отослать Ханелору в полк.

Эйфория Победы оседает, как пена в бокале шампанского. Капитуляция подписана, стороны сложили оружие, а локальная война продолжается и не скоро прекратится.

Сквозная линия немецкого офицера, попавшего в тыл к победителям и затаившегося в своем доме, проходит через весь фильм немой угрозой постоянной опасности. У немца Ганса Лемке (Михаэль Шиллер снимался у самого Спилберга) ружье с оптическим прицелом, он облюбовал несколько позиций для стрельбы. Прицел постоянно направлен на кого-нибудь из советских офицеров, немец выбирает момент. А пуля достанется Ханелоре, хотя целил снайпер в Никитина.

Картина пронизана мелодиями Петра Тодоровского, тонко стилизованными Алексеем Айги. В финале, за кадром, сам Петр Ефимович споет под свою семиструнную одну из любимых своих песен «Спой ты мне про войну» на стихи Геннадия Шпаликова, положенные им на музыку. И портрет Петра Тодоровского при всех регалиях всплывет на финальных титрах...

Мира Тодоровская завершила постпродакшн на «Мосфильме». Очень благодарна Карену Шахназарову за тридцатипятипроцентную скидку. Фильм готов, да только ни прокатчики, ни телеканалы не проявляют к нему интереса. Как говорится, без комментариев.

Зато в Америке, в российско-американском обществе в Вашингтоне, «Встреча на Эльбе», какой ее запомнил и описал участник исторического события, востребована. Мира Тодоровская переслала по электронке несколько фрагментов и в ответ получила приглашение приехать с фильмом. Скорее всего, премьера состоится в Америке. Если у Тодоровской найдутся деньги на дорожные расходы. ◆

Нина Цыркун

# ЗАСТРАХОВАННАЯ ПАМЯТЬ

**«Дорога на Берлин»**
По мотивам повести Эммануила Казакевича «Двое в степи» и военным дневникам Константина Симонова
**Идея** Карена Шахназарова
**Автор сценария** Евгений Никишов
**Режиссер** Сергей Попов
**Оператор** Шандор Беркеши
**Художники** Сергей Февралев, Ирина Очина
**Композитор** Роман Дормидошин
**В ролях:** Юрий Борисов, Амир Абдыкалыков, Максим Демченко, Мария Карпова, Екатерина Агеева, Валерий Ненашев, Сергей Веселов, Филипп Савинков, Игорь Хрипунов, Игорь Бровин и другие
*Продюсерская компания Александра Литвинова, «Мосфильм»*
**Россия**
**2015**

Можно найти разные ответы на вопрос о том, почему в последние годы нарастает интенсивность огосударствленного обращения не к самой второй мировой или Великой Отечественной войне, а к памяти о ней в унисон с празднованием Победы. Однако отчасти, хотя, конечно, и не в такой бравурно-пафосной аранжировке, это свойственно также другим странам и народам. В гуманитаристике говорят о «мемориальном буме», начавшемся в 1980-х годах; французский историк Пьер Нора назвал нашу эпоху «эрой коммеморации». Не события, а сама память как составляющая исторического знания подвергается переосмыслению в зависимости от изменений социокультурного и эпистемологического контекстов. Соответственно в сфере искусства как области эмоционального «знания» тоже рождается запрос на перефокусировку.

Посреди торжеств, связанных с 70-летием Победы, никто на телевидении не вспомнил Виктора Астафьева и тем более его книгу «Прокляты и убиты», в которой сказана окопная правда о войне. (Никто, кстати, не решился ее экранизировать.) Эта книга выбивается из того, что называется «каноном целостности» произведений о войне советских времен, когда существовал определенный набор цензурирующих конвенций, не подлежащих пересмотру или даже сомнению. Например, принципиальное моральное превосходство советского

«Дорога на Берлин»

человека как такового над противником. И если персонаж, который провинился перед страной или властью (а между тем и другим никаких различий не проводилось), появлялся на экране, рядом с ним обязательно стоял протагонист, побеждающий его в моральном поединке.

Пожалуй, нет (и никогда не было) в мире никакой национальной кинематографии, где не соблюдалось бы неписаное правило собственного морального превосходства. Этот принцип поддерживается «каноном целостности», объединяющим все российские (и советские) фильмы о Великой Отечественной войне. Однако, как отмечал Сергей Аверинцев, канон подвержен изменчивости, рождающей «вторичный канон». Он-то и включает фильмы с отчетливой авторской окраской, в определенной степени являющиеся альтернативой официальному искусству. Так было в фильме Ларисы Шепитько «Восхождение» (1977) по повести Василя Быкова «Сотников», где спасающему свою жизнь солдату-партизану Рыбаку противостоит физически слабый, но не сломленный духовно офицер Сотников: эти образы четко указывали на ситуацию предательства Иуды и крестных мук Иисуса Христа. Христианские аллюзии составляли одну из экзистенциальных доминант творчества белорусского писателя. И этот важный нюанс был введен режиссером с особой визуальной выразительностью, отсылавшей к фреске Джотто Ди Бондоне «Поцелуй Иуды», несмотря на то что не вписывался в идеологию страны, прокламировавшую атеизм.

Похожий отход от официального «канона целостности» мы наблюдаем в фильме «Берег» Алова и Наумова по роману Юрия Бондарева, где – вопреки официально установившейся иерархии – верх в моральном поединке между «человеком из народа» сержантом Межениным и лейтенантом Княжко одерживал интеллигент Княжко. На протяжении всего своего творческого пути единой авторской линии, отклоняющейся от общего русла советского кино, придерживался Алексей Герман. В своих фильмах он достиг той степени гиперреализма, точности, скрупулезности в воспроизведении атмосферы эпохи, среды и характеров, что превзойти его в этом качестве вряд ли возможно.

«Восхождение», «Берег», как и творчество Германа, – в список можно добавить и другие картины, например «Отряд» Алексея Симонова (1984) и даже «Нашествие» Абрама Роома (1944), – всё свидетельствует

о том, что рамки канона военного кино даже в советскую эпоху были довольно подвижными. А расширение этих рамок неминуемо вело к тому, чтобы «вторичное» становилось частью «целостного».

Поскольку на исторической сцене появилось уже несколько поколений, не знавших Великую Отечественную по личному опыту, вопросы, касающиеся точности фактов и примет времени, все более ощутимо отходят на второй план, уступая фокус внимания экзистенциальным проблемам и обертонам, а также открывая дорогу мифологизации, что, в свою очередь, расширяет рамки канона.

Нынешняя историческая ситуация по своему хронологическому характеру напоминает послевоенные 1950-е годы сравнительно с революционной эпохой 1917–1920-х годов. В 1950-х появилось несколько картин, действие которых отнесено на десятилетия назад. Почему? В 2013 году в журнале «Киноведческие записки» была опубликована курсовая работа 1961 года «Зеленый фургон» тогдашнего студента ВГИКа, будущего крупнейшего киноведа-архивиста Владимира Дмитриева. Автор как раз и задавался вопросом: почему молодые режиссеры начинали свой творческий путь с фильмов не о той войне, которую видели своими глазами – пусть не все из них прошли фронт, но для всех она была частью их жизни, – а о времени, знакомом им только по книгам? В этом, отвечал он, была «великая логика искусства»: «Молодые режиссеры знали революцию только по книгам. Но они воспели ее лучше, чем многие мастера старшего поколения. […] Молодые режиссеры поняли, что сейчас нам нужны не хроники времен Октября, а легенды о революции, что дистанция времени снимает все мелкое, натуралистичное, все мелочно-правдоподобное».

Молодые режиссеры нашли для выражения революционной тематики новый язык. В качестве примера фильмов, наметивших новые пути в отражении темы революции, В.Ю.Дмитриев выделил три. «Коммунист» Юлия Райзмана внешне отличается предельным реализмом, тщательным воссозданием бытовых деталей, четкостью характеров, что сближает картину с кинематографом 1930-х годов. Но это сходство внешнее, потому что главное здесь – стремление оторвать главного героя от реальной бытовой обстановки, гиперболизация чувств, энергии и физической силы, придающая и герою, и теме мифическую значимость и романтическое звучание, а также введение темы «мученичества».

«Павел Корчагин» Алова и Наумова лишен конкретной достоверности эпохи, это не сама революция, а легенда о ней. А героическая комедия Генриха Габая «Зеленый фургон» – реакция на традицию мрачного сгущения красок, представление о революции как о празднике. Благодаря новому взгляду в материале, во-первых, открылось что-то особенное; во-вторых, поскольку жанр подразумевает победу героического, фильм приобрел оптимистический пафос; в-третьих, «героическая комедия с наибольшей силой выявляет превосходство положительного начала в жизни над отрицательным»[1].

1. Дмитриев Владимир. «Зеленый фургон». Курсовая работа по истории советского кино студента 4-го курса киноведческого факультета ВГИК. – «Киноведческие записки», 2013, № 104, с. 322–330.

В последние годы проблема памяти, относящейся к периоду Великой Отечественной, осложнилась, поскольку все меньше остается прямых участников и очевидцев войны. Более того, возникает вопрос и о достоверности свидетельств, даже если они исходят от непосредственных участников событий. Именно этот вопрос является ключевым в многочисленных исследованиях, касающихся памяти (memory studies). В них, в частности, даже отмечается, что во многих ситуациях проблему создает не дефицит памяти, а, напротив, ее избыток. Эта «избыточность» есть следствие и эмоциональной составляющей памяти, и ее аберрации, невольной игры воображения под влиянием наслаивающихся со временем сведений и впечатлений, в том числе почерпнутых из средств массовой информации, прочитанных книг, просмотренных фильмов, как хроникальных, так и игровых. Подлинное изначальное воспоминание обрастает новыми деталями, модифицируется, фокусируется на тех или иных аспектах, иначе говоря – переписывается, все дальше отступая от реальности. Люди непроизвольно путают личный опыт, свои воспоминания о событиях с теми, что пришли из других источников.

Еще более зыбкой представляется позиция художника, реконструирующего прошлое; «прозрачность» прошлого становится все более проблематичной. А историки, как пишет теоретик Юрий Зарецкий, «все чаще задают себе «неудобные» вопросы эпистемологического характера и все глубже осознают, что на эти вопросы не существует простых ответов. В какой мере рисуемая мною картина соотносится с исторической действительностью? Не создаю ли я лишь иллюзию достоверности? Где проходит грань, за которой мой рассказ перестает быть реконструкцией прошлого и становится его конструкцией или даже вообще выдумыванием?»[2]

Когда-то думали, что споры и конфликты по поводу памяти о войне будут со временем затихать, найдется некий консенсус, то есть выработается общая точка зрения на этот счет. Эти ожидания не оправдались. Наоборот, возникает новый феномен, который специалисты обозначили термином «конкуренция воспоминаний». Последняя касается и различий между публичной (официальной) культурой памяти и личной. Этот диссонанс рождает разные картины памяти. И, наконец, как утверждают психологи, память вообще связана не столько с прошлым, сколько с настоящим; задача памяти – помогать человеку справляться с жизнью сегодня. Воспоминания не навязываются людям, они сами выбирают из многообразного множества событий и образов прошлого те, которые им, глядя из их настоящего, кажется важным помнить.

К этому следует добавить, что новые поколения не чувствуют груз ответственности, когда обращаются к прошлому, который лежал на плечах участников и очевидцев тех событий. Вот и Виктор Астафьев не смог дописать свою главную книгу: «Я пробовал написать роман о Днепровском плацдарме – не могу: страшно, даже сейчас страшно, и сердце останавливается, и головные боли мучают. Может, я не

2. Зарецкий Юрий. Стратегии понимания прошлого. М.,«Новое литературное обозрение», 2011, с. 8–9.

обладаю тем мужеством, которое необходимо, чтоб писать обо всем, как иные закаленные, несгибаемые воины!»[3] А Константин Симонов в конце жизни отказывался писать о войне, говоря, что «всю войну знает только народ, а отдельный человек способен обнять и осмыслить лишь отдельные ее черты». Известно, что писатель собрал более трех тысяч страниц рассказов и бесед с рядовыми участниками войны.

Так или иначе, обращение к историческому прошлому интенсифицируется по мере отдаления от этого прошлого. И бум фильмов о прошедшей войне логичен и объясним. В числе множества сериалов и фильмов, появившихся «к дате», – новая экранизация повести Эммануила Казакевича «Двое в степи», которую писатель называл своей лучшей книгой. Она была опубликована в 1948 году в журнале «Знамя»; случись это раньше – неминуемо попала бы в «Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград». Но ей все равно досталось; досталось даже критику Федору Левину, который взял под защиту «ошибочную повесть». Казакевич еще на пути к публикации вынужденно что-то переделывал, исправлял – не знаю, в каком варианте она вообще впервые увидела свет. В 1962 году ее экранизировал Анатолий Эфрос. Ему тоже говорили, что фильм слишком мрачен и надо переделать финал. В итоге финал был переснят в оптимистично-победительном духе. А дальше Эфрос получил сполна за свою картину – уже от товарищей, которые ее хвалили, не забывая добавить ложку дегтя за фальшивый финал.

Финал новой экранизации повести «Двое в степи» под ура-патриотическим названием «Дорога на Берлин» эфросовский в этом смысле превосходит – скромная благодарность главному герою, устно вынесенная командиром в повести, превращается в орден. Не знаю, кто подсказал режиссеру Сергею Попову эту инновацию – художественный ли руководитель постановки Карен Шахназаров или автор сценария Евгений Никишов, – но этот штрих красноречиво характеризует тот исторический момент, а именно наше бравурное празднование 70-летия Победы, когда произведение Казакевича вновь экранизировали.

Фильм Эфроса был поставлен на волне оттепельной «Баллады о солдате», которая вышла тремя годами раньше. Оба фильма снимались в те времена, когда термин «роуд-муви» у нас знать не знали, а сам жанр обозначался как, например, «фильм странствий». И в этих странствиях одного героя дорога ведет к дому (пусть ненадолго), а другого почти наверняка к смерти. Оба направления задает случай: дрожавшему от страха Алеше случайно попалось в окопчике противотанковое ружье, которое спасло ему жизнь и помогло подбить два танка. Огарков, случайно заплутав в хаосе отступления, не смог доставить приказ об отходе своей дивизии и был приговорен военным трибуналом к расстрелу. Чухрай выходил в обобщенно-поэтический план, Эфрос – в обобщенно-психологический; его фильм – это анатомия «бытия к смерти», шаги к которой отражались в крупных планах глаз актера Валерия Бабятинского.

3. Астафьев Виктор. Письма о войне, правде о ней и цене Победы. См.: http://lazarev35.webtm.ru/?p=786

«Дорогу на Берлин» уместнее сравнивать не с этими фильмами, где чувствовалась живая память о войне, а с российскими фильмами самого последнего извода. Она («Дорога…») будет ничуть не хуже других, лучше многих. Сделано все тщательно, текст повести вполне аккуратно транспонирован в современную разговорную практику. У Эфроса языковых вольностей было больше. Там девушка, секретарь штаба, которой конвоир-казах Огаркова Джурабаев не разрешает без разводящего отдать арестованному копию приговора, в гневе называет его мурлом и – уж совсем неполиткорректно – чингисханом. Но это не нарушало внутренней связи фильма и повести. А общая тональность фильма Попова от тональности повести отличается резко. Например, у Казакевича Огарков, мечтая умереть не позорной смертью расстрелянного труса, а героической смертью бойца, подавленно думает про себя: «Какое счастье – быть убитым не своей, а вражеской пулей». Огарков у Попова с шапкозакидательским задором восклицает: «Не хватало, чтобы приговор советского трибунала привел в исполнение немец!»

Огарков у Эфроса до самого конца, даже в финале, погружен в себя, зациклен на осмысливании своей пусть нечаянной, но вины. Огарков у Попова растерян, он ведет себя, как современный новобранец, попавший в «горячую точку», – и вот она, современная точка зрения на войну. На мой взгляд, это удачный парафраз того обстоятельства, что Огарков, по книге, – хичкоковский «не тот человек». Как водится у генералов, которые всегда готовятся к прошедшей войне, его учили на специалиста по химической защите, а никакой химии на этой войне не случилось, поэтому его приспосабливают для каких-то временных нужд. Вот послали с донесением – на белом коне и без сопровождения, как полагалось бы. И не сказали, как надо себя вести. Огарков и потерялся – в буквальном смысле слова.

В фильм Попова были введены некоторые акценты, подчеркивающие бездушность трибунала, без долгих рассуждений выносящего Огаркову смертный приговор. Этот скоропалительный суд вызывает ощущение кафкианского абсурдизма, что можно расценить как отпечаток позднесоветского «вторичного канона» кино, в котором не каждое действие начальства следовало воспринимать как безоговорочно справедливое. У Казакевича было другое объяснение, основанное на психологических личностных деталях, толкавших судей к суровому решению.

И еще. Фильм Эфроса был проникнут лиризмом, основанным на остром чувствовании войны, с окончания которой прошло всего семнадцать лет. Интерьерные сцены, которые пространственно соответствовали либо самым трагичным, либо психологически или личностно важным моментам в судьбе Огаркова, Эфрос снимал в полумраке, прорезая темноту пятнами света, скрывая лица героев тенью. Вместе с ракурсной съемкой этот метод лишал действие реалистического правдоподобия, которое, по мнению некоторых критиков, писателю совершенно не шло, и оно обретало необходимые для адекватного

воспроизведения замысла Казакевича условность и метафоризм. «Дорога на Берлин» – попытка создания реалистического кино. Время заставляет по-новому читать сцены, которые в советском контексте выглядели бы безусловно героическими. Молодой командир, в безнадежной ситуации идущий на вражеский танк с пистолетом, выкрикнув «Ни шагу назад!», сегодня вызывает горькое сочувствие бессмысленностью своего подвига. «Дорога на Берлин»

Недостаток лиризма в сценарии «Дороги на Берлин» попытались восполнить материалом из военных дневников Константина Симонова. Не знаю, что конкретно было из них взято, но вместо лиризма появилась сентиментальность, не свойственная Казакевичу. Те моменты, которые у Эфроса были лишь намечены тонкими штрихами, домыслены, очерчены яркими красками или переосмыслены. Так овдовевшая Мария, познакомившись с Огарковым, в фильме Эфроса снимала черный платок, а расставаясь с Огарковым, вновь этим черным платком накрывалась – и этого было достаточно. Теперь же зрителю, видимо, отвыкшему от полутонов и намеков, недвусмысленно дают понять, что познакомились они очень близко.

И все же по меньшей мере одна переакцентовка в «Дороге на Берлин» действительно передает запрос времени и оправдывает новую экранизацию. В повести солдат-конвоир Джурабаев – только «короткая тень» Огаркова, потому что главное там – суд, который Огарков вершит над собой, и то, как он искупает вину. Здесь же оба персонажа равноценны, и интереснее всего следить за тем, как они идут друг навстречу другу, за сближением двух ментальностей. И актеры Юрий Борисов и Амир Абдыкалыков достойно проделали этот путь.

Решить эту задачу помогают три введенные в сюжет эпизода. Один – с письмом, которое неграмотный Джурабаев просит Огаркова написать матери; почти единственное, что он при этом диктует от себя, – «степь здесь такая же», как будто символически уравнивая себя с подконвойным. Еще один штрих – история с сапогами. В повести и в фильме Эфроса новые сапоги Огарков получает в части сразу; у Попова он выменивает их на единственно ценную для себя вещь – отцовские часы и просит передать Джурабаеву вроде бы от интенданта. Но на самом деле не эти сентиментальные вставки раскрывают драматизм взаимоотношений персонажей, а драматургически напряженный эпизод со спасением сбитого раненого летчика. На утлом плоту на другую, безопасную сторону реки можно переправиться только по одному – двоих он не выдержит. Огарков предлагает перевезти сначала летчика, сопровождая его вплавь, потом вернуться и взять Джурабаева, степняка, не умеющего плавать. И Джурабаев решается поверить, что его подконвойный не сбежит, оказавшись на том берегу. Европейское иррациональное чувство внутреннего долга у одного и исполнение долга, спущенного сверху, у другого образуют фронтовое братство и своего рода «евразийское единство».

Тем не менее этот новый подтекст не нарушает «целостность» советского канона; переакцентовка не вышла из безопасного поля застрахованности. Сюжет окраплен «мертвой водой», но на «живую» отваги не хватило. А между тем, на мой взгляд, в данном случае достаточно было хотя бы отказаться от бравурного финала, домыслив то, что первоначально было в замысле Казакевича.

По прошествии семидесяти лет энергия реалистичности ушла, и действительно свежий рассказ о войне становится возможным только как ее мифологизация. ◆

Максим Казючиц

# ДЕЛО МАЙОРА БРАГИНА

**«Родина»**
**Авторы сценария** Михаил Шульман, Павел Лунгин
**Режиссер** Павел Лунгин
**Операторы** Леван Капанадзе, Иван Мамонов
**Художники** Олег Смаровский, Мария Турская, Александр Харин
**Композитор** Алексей Айги
**В ролях:** Владимир Машков, Виктория Исакова, Мария Миронова, Сергей Маковецкий, Владимир Вдовиченков, Андрей Мерзликин, Мария Шалаева, Тимофей Трибунцев, Валериу Андриута, Алиса Хазанова, Илья Исаев, Евгений Зеленский, Николай Добрынин, Софья Хилькова, Эрик Гришин и другие
*ГК «ВайТ Медиа» по заказу телеканала «Россия-1»*
**Россия**
**2015–...**

История завербованного в плену офицера, преступника не вольной волей, а по принуждению, заложника идеи, патриота и террориста будоражит мировое медиапространство с 2010 года. Успешный израильский проект Hatufim («Военнопленный») затмила американская адаптация Homeland («Родина», 2011–...) телеканала Showtime, превратив в один из наиболее перспективных сериалов, недавно продленный на 5-й сезон. Российский зритель увидел отечественную версию событий на телеканале «Россия-1». Первый сезон проекта «Родина» вышел в марте 2015 года.

Крупные игроки первого мультиплекса и ранее пытались освоить традиционную для зарубежья схему – наладить массовый выпуск успешных индивидуальных начинаний (Валерия Гай Германика с ее молодежно-задорным цинизмом на Первом) или больших западных проектов («Побег» – там же) в доступной, по мнению отечественного производителя, зрителю трактовке.

Выбор отечественных производителей в пользу американской модели был вполне ожидаем. Израильский «Военнопленный», прямо переставленный на рельсы русской культуры, мог отпугнуть зрителя слишком сильными коннотациями с тоталитарным прошлым, и история на экранах была бы неизбежно прочитана совсем

«Родина»

иначе. Динамика американской «Родины» стала, как известно, притчей во языцех. За первый сезон с героями произошло все, что только возможно: от любовных страстей и взаимной стирки грязного белья до политических откровений.

Американец Николас Броди (Дэмиен Льюис) – образцовый офицер, а стало быть, идеальный гражданин. Однако Брагин (Владимир Машков) – другой, хотя, казалось бы, в его образе в точности те же узлы адаптированного образа. В своего героя Машков вкладывает традиционное на Руси правдоискательство, помноженное на радикализм русского бунта. Герой борется не с властью нынешней (действующего на время событий проекта президента и правительства в русской версии нет вовсе), а с претендентами на нее. Терроризм Брагина – это опричнина против врага внутреннего, с которым он в итоге останется один на один. Вероятно, по этой причине «русская идея» майора будет многократно подтверждаться резонерами из народа, которые и любят Брагина, и желают тому идти во власть, и жалеют, что идет он туда. Былинным богатырям, как известно, плохо сидится в палатах княжеских.

Творческое руководство и постановку взял на себя Павел Лунгин. «Родина» – отнюдь не первый опыт работы Лунгина с телевизионным форматом. В 2005 году на отечественном ТВ был успешно показан восьмисерийный проект «Дело о «Мертвых душах» по сценарию Юрия Арабова. Фильмы Лунгина – особое художественное пространство со своими, порой парадоксальными законами. Образ России и народа за более чем двадцатилетнюю творческую карьеру менялся вместе с режиссером, который всегда точно фиксировал очередную перипетию «русской идеи».

Многие мотивы «Военнопленного» и американской «Родины» близки фильмам режиссера. Убийство товарища – по принуждению врага – «Остров». Организованная преступность, пробравшаяся во власть, – «Олигарх». Терроризм, ставший трагической частью жизни страны, – «Дирижер». События израильского и американского телесериалов, перенесенные в Москву, неизбежно получили оригинальную разработку в присущей Лунгину манере. Главные роли исполнили Владимир Машков (майор, затем полковник Алексей Брагин) и Мария Миронова (жена его Елена), известные по «Олигарху», задав тем самым своеобразный стиль проекта.

Фантасмагория русской жизни усиливает драматизм действия.

За рубежом мастера кино порой приходят на телевидение, чтобы поставить заведомо авторский проект для тех, кто верит и любит. За примером далеко ходить не надо: «Твин Пикс» Дэвида Линча – яркий опыт авторской интонации. Интерес кинематографистов к малому экрану в России – неизбежное явление. Телевидение последние десятилетия у нас – трибуна крепкая, хотя и обветшавшая сегодня, но зато акустика – одна из лучших. Лунгин, по героям которого – от имиджа до лексики – можно проследить двадцать последних лет российских реалий, не мог не прийти к сериалу. Режиссер периодически высказывался о многосерийных телепроектах, которые сегодня могут подчас гораздо больше кино. Сказать можно больше и показать. Хотя практика адаптации сериальных франшиз в России приличная, с начала 2000-х, «Родина» – это по-прежнему экзотический опыт авторской обработки массового продукта.

События разворачиваются в 2004 году. Майора морской пехоты Алексея Брагина вызволяют из плена. Темница оказывается на Северном Кавказе, но во владении арабских террористов при личном участии врага России номер один бен Джалида (Валериу Андриута). Отечественные спецслужбы недоумевают, и вопрос руководителя контртеррористического отдела Михаила Вольского (Сергей Маковецкий), «что он вообще делал на Кавказе» во второй половине 90-х, уместен как никогда. Москва встретила Брагина как героя, по-своему. Плен, героизм и патриотизм – явления, в новом мире (времен событий «Олигарха», NB!) уже четко регламентированные, внесенные в единый реестр и имеющие свою цену. Перед прессой, то есть народом, выступают так, как положено, – армия, закон, порядок: сначала высшие «погоны», депутат, а затем несколько слов просят и от героя. Генерал-полковник Максимов (Николай Добрынин), репрезентирующий армию в сериале, говорит с особым колоритом, столь характерным для фильмов Лунгина: «а ты не думай – тебе это не идет» (о подчиненных), «простоватый, жизни не понимал», «такому чем хуже – тем лучше» (о Брагине), «большой патриот и друг армии» (о предполагаемом лидере страны депутате Басове – Андрей Мерзликин).

Мирная жизнь приготовила свои перемены. Жена Елена устала быть одна и сошлась с родным братом героя Дмитрием (Владимир

Вдовиченков). Дочь (Софья Хилькова) отбилась от рук, сын (Эрик Гришин) мал и родился, пока отец был в плену. Однако национальные особенности русского сериала таковы, что положения трагические и безысходные в зарубежном формате для российских реалий – быт. Девушка не дождалась и вышла за другого – у израильтян, или изменила с лучшим другом – у американцев. И что, а в России можно жениться на любви твоей жизни и узнать в брачную ночь, что у нее есть отрок трех лет («Свадьба» Лунгина). Текст «Родины» пестрит характерными перебоями голливудских стереотипных фигур речи, узнаваемыми интонациями фильмов Лунгина. Если жена изменила – измени ей в ответ и снова живи как с женой. Нравственные дилеммы переходят в плоскость бытовых. Недоверие к власти в России – традиция, и Елена (теперь вновь вторая половина Брагина) обосновывает, почему мужу депутатом не быть и что могут все узнать: «Обо мне с Димой и о тебе с этой, из вашего центра. Ты ведь с ней спал? Ну что ты смотришь? Ты думаешь, я не чувствовала, когда тебя не было три дня? Я против!»

В израильской версии экспозиция оказалась несколько сложнее: вернулись из плена двое, третий стал правой рукой извечного врага Израиля. Дочь главного героя страдает нимфоманией (!), предпочитая мужчин постарше, а сын наотрез отказался служить. Однако для экономии экранного времени и большего динамизма американская и русская версии оптимизируют число героев и психологических проблем, разом переходя к сути – терроризму и дихотомии «свой–чужой». Потому и депутат Басов «вербует» Брагина в свою партию по-хозяйски, в новой, им самим подаренной квартире очередным афоризмом «ты с нами или с ними?». Глас народный из кинофильмов Лунгина, слова обычных людей с их безыскусной мудростью, звучат и в телесериале. «Ну кто щас не ворует? Щас не ворует только дурак», – напутствуют рядовые московские граждане Брагина, собравшегося в депутаты к Басову.

Если военный, офицер сравнительно высокого ранга пробыл несколько лет в плену, то, вполне вероятно, он мог выбрать сторону врага. Вернувшийся Брагин действительно стал на сторону врага. Но только израильтяне действительно всерьез озаботились возможной госизменой. Героев «Военнопленного» изнуряюще долго допрашивают в специальном реабилитационном учреждении закрытого типа. Психологизм как интерес к жертвам плена – людям, которым предстоит жить в мире людей, изрядно ослабел в американском и российском вариантах. Здесь чиновники главным образом озабочены политической карьерой, а затем – национальной безопасностью.

Мотив психологической травмы, душевной болезни, безумия занимает во всех проектах свое место. В израильском это лакмусовая бумажка современного общества и государства, которые не способны принять военнопленных как обычных людей. Вернувшиеся Нимрод (Йорам Толедано) и Ури (Ишай Голан) – жертвы войны. СМИ сделали их героями, а заодно родных и близких, наклеив соответствующие

«Родина»

ярлыки. Тали (Яэль Абекассис) сделала борьбу за мужа смыслом жизни, невольно став звездой бесчисленных информационных сюжетов. Нурит (Мили Авиталь), возлюбленная Ури, вышла за другого, и СМИ сделали ее врагом общества. В действительности пленники самим существованием своим провоцируют бесчисленные конфликты и априори не могут вписаться в государственное устройство и медиапространство. Для близких – непонятны, для системы – опасны.

Линия карающего и наблюдающего государства в «Военнопленном» гораздо более изощренна, нежели в американской и русской версиях. Хаим Коэн (Галь Заид) – психолог и следователь, играет с героями, как Порфирий Петрович с Раскольниковым. Ирис (Сэнди Бар) – следователь разведслужбы, по заданию центра втирается в доверие к Ури, говоря о любви и понимании. Съедающий поедом себя и других герой, которому «воздуху надо», – мир израильского проекта.

Психологические раны «американского Брагина» – сержанта морской пехоты Николаса Броди затягиваются на глазах. К концу первого сезона немногое в герое напоминает жертву войны и плена.

Бремя психологической травмы распределено между женскими образами – женой и агентом контрразведки Кэрри Мэтисон (Клер Дэйнс) и Анной Зиминой (Виктория Исакова) в американском и русском проектах. Героини с юности страдают биполярным расстройством, то есть, в простонародии, склонны к паранойе, от которой втайне принимают препараты. В «Военнопленном» все психологическое бремя войны Нимрод и Ури тянут на себе. Ход американцев, повторенный и в российском варианте, остроумен своим бесхитростным цинизмом. Террориста смог изобличить только априори профнепригодный работник ЦРУ/ФСБ, для достижения цели пошедший на должностное

«Родина»

преступление, без суда и следствия начав круглосуточное наблюдение за ветераном, героем войны, его женой и детьми. Болезнь не пленного, но агента спецслужб – реальный двигатель американской «Родины» и «Родины» Лунгина.

Безумие – основа перипетий и любовной линии Броди – Мэтисон, Брагина – Зиминой. Только душевной болезнью объясняют проекты любовь к террористу и патриоту в одном лице. Сумасшедший сотрудник спецслужб – тайный козырь всякой большой страны: если ошибся – вылечат, а нет – наградят. Ошибается человеческий фактор. «Не надо нам уникальных, не надо! От них всегда одни проблемы!» – формулирует полковник Багмет (Илья Исаев) позицию российского контртеррористического центра в сериале.

Впрочем, чувство вины за убийство по принуждению боевого товарища, снайпера Юрия Хамзина (Евгений Зеленский), – боль, оказавшаяся фантомной. Друг выжил и должен стать разменной фигурой в главной сюжетной партии первого сезона – шах и мат в два хода. Террористическая атака в Кремле.

Главный герой российского и американского проектов – террорист и патриот. Брагин и Броди, прежде чем надеть пояс шахида, записывают воззвание к нации, направляя атаку на правительственные структуры. В американской версии предполагается уничтожение ключевых фигур действующего правительства. В российской – «убийц и лжецов, *пробравшихся* (курсив мой. – *М.К.*) во власть», депутата Олега Басова, полковника Багмета и генерал-полковника Максимова, манерами напоминающих Колю Ломова и Корецкого из «Олигарха» и планирующих стать у руля страны. Здесь еще одна точка приложения авторского

рычага – социальная критика точки невозврата, которую Россия прошла в начале 2000-х.

Кульминация сезона в американской и русской версиях – попытка разом уничтожить в одном месте всех высокопоставленных силовиков. Ход первый – снайпер бьет чиновника не самого высокого ранга. Паника. Членов эвакуируют вместе с главным героем. Ход второй – террорист-патриот приводит в действие устройство. Так главный террорист бен Джалид завершает личную вендетту за смерть любимого сына и изменяет расстановку сил в стране. Однако эти трагические события в трактовке Лунгина приобретают специфический колорит. Чиновники американской версии скрылись в подземном бункере. Российские силовики эвакуируются в мавзолей. Сгрудившимся вокруг саркофага с телом Ленина (он по-прежнему отчетливо виден за стеклом) чиновникам охранка сообщает, что их не выпустят до полной остановки врага и его приспешников. Предполагаемый будущий лидер страны депутат Басов произносит очередной афоризм уровня «Олигарха»: «Хорошо, Ильич не подведет!» Однако ФСБ не дремлет и чуть позже Вольский изобличает в Басове врага государства и пособника террористов. Взрыв в обеих версиях останавливает дочь героя, которая звонит отцу и просит вернуться домой.

Финал первого сезона закономерен. Неугодный чиновник, допустивший ошибки, изымается из обращения. Зимина отправляется в психиатрическую клинику на шокотерапию. Государство не ошибается. Но и человек – не фактор и не ресурс, а потому впереди человеческие страсти, семья, честь и долг, между которыми всем придется сделать собственный выбор. Героев израильско-американского проекта в адаптации Павла Лунгина ждет в России большое будущее. ◆

Катерина Тарханова

# МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ КАФКУ СДЕЛАТЬ СКАЗКОЙ

**«Джеки в царстве женщин»**
***Jacky au royaume des filles***
**Автор сценария, режиссер** Риад Саттуф
**Оператор** Жозе Дешайе
**Художник** Ален Гюффруа
**Композитор** Риад Саттуф
**В ролях:** Венсан Лакост, Шарлотта Генсбур, Дидье Бурдон, Анемон, Валери Боннетон, Мишель Азанавичюс, Ноэми Львовски, Лор Марсак, Уильям Лебхиль, Антони Сониго и другие
*Les Films des Tournelles, Pathé, Orange Studio, Alvy Distribution, France 2 Cinéma*
**Франция**
**2014**

Есть фильмы, вспоминать которые приятнее, чем смотреть. Пока смотришь, сразу понимаешь конструкцию и думаешь, что «так все и будет», и досматривать нет желания. Но, когда уже кончилось и оказалось, что «всё совсем не так», не покидает блаженная ухмылка. Ведь практически любая сатира, от «Гулливера» и «Мертвых душ» до «Кин-дза-дза» или «Симпсонов» с «Южным парком», сконструирована довольно умозрительно. А сатирой, пробирающей одних и раздражающей других, она становится лишь тогда, когда не высосана из пальца, когда узнаваема и от нее не спрячешься. В этом плане «Джеки в царстве женщин» француза Риада Саттуфа уже можно считать удачей – многих фильм разозлил и даже возмутил самим фактом появления в отечественном прокате.

А ведь это всего лишь 2042-я версия Золушки и со счастливым концом. У бедной Золушки гибнет мама, и ее забирают к себе дальние родственники, у которых двое таких же детей на выданье. Над Золушкой издеваются, делают из нее совершеннейшую замарашку и отнимают единственную, давно лелеемую мечту – попасть на бал во дворец. Но она влюблена, и тогда находится Фея и придумывает, как мечте осуществиться. Дальше

бал начинается, а вместе с ним начинается вполне сказочный гиньоль, роковая феерия с потерей своего рода «туфельки», и после активных поисков и прочих приключений все побеждает любовь. Чем не Шарль Перро со всеми его предшественниками? Однако сегодня сказку сказывает «Шарли Эбдо» – точнее, один из известных его сотрудников.

Риад Саттуф – изначально профессиональный карикатурист, и, возможно, это сказалось на пресловутой умозрительности зачина. Но он знает материал: родился в Париже, был вывезен в Сирию, затем в Ливию и Египет и новости с родины получал лишь благодаря французской бабушке. Она присылала ребенку свежие иллюстрированные журналы. Вырос, сбежал в Европу, выучился и начал фонтанировать. Комиксы и мультсерии, кинодебют «Красивые парни», принесший ему «Сезар», открытая там звезда Венсан Лакост, знакомство с Шарлоттой Генсбур на съемках фильма об ее отце, постоянная практика в «Шарли Эбдо» – и материалу стала доступна кинореализация. Даже не удивляет, что новый фильм словно предсказал ужас случившегося в редакции 7 января этого года, хотя съемки шли годом раньше.

В полном соответствии с неизбежными инициативами депутата Елены Мизулиной о запрете добрачного секса, абортов и высшего образования для нерожавших женщин, с высказываниями о. Всеволода Чаплина о русских народных традициях многоженства (и снохачества), а также бракосочетанием премьер-министра Люксембурга с бельгийским женихом француз выстроил свою сказку в волшебном ключе. Он учел и грядущие северокорейские личные расстрелы Ким Чен Ыном своих соратников из минометов и зенитных установок, снос «Талибаном» тысячелетних храмов, фейсбучные революции в Египте, определение «гейропа» и даже продуктовые санкции, введенные всеми против всех. При просмотре сказки надо постоянно помнить, что вся она – волшебная, как предсказание судеб. Ведь в ней подробно и наглядно описана жизнь такой же небывалой, как былая Албания, Демократической Республики Бубун.

Волшебство XXI века заключается в том, что ДРБ, как и прежние ДРВ, АРЕ, КНР, СРР, ныне КНДР, РФ, ФРЕЛИМО, ИГИЛ, – просто синоним тоталитаризма. Население делится на «благородных господ» во дворце и всех остальных, то есть нищих. Нищим в голой холодной степи на бездорожье построены типовые «коттеджные поселки», а именно хижины без удобств, без воды и без мебели. Зато в каждую хижину вставлен большой ЖК-телевизор, вещающий круглосуточно по одному каналу совершенно одно и то же – выступления вождей и танковые маневры. Правда, непонятно, с кем Бубуния воюет, если проводит политику полного изоляционизма и запрещена даже старая заграничная пресса. Зато армия – доблестная, и единственный бесконечный телесериал «как у всех»: очень душещипательный, для народа, про вампиров. К тому же голодных, безработных и беспризорников нет. Полностью решена продовольственная проблема.

Нищим по трубам в каждый коттедж три раза в день поставляется каша, выглядящая в рекламе, словно взбитые сливки. У нищих есть

также зрелища – публичные казни. Вешают в каждом поселке, а по субботам – на площади перед дворцом. Вешают за хранение «Плейбоя», добрачный секс, тайное разведение в огородах морковки, картошки и капусты, а также за призывы к свержению существующей власти. У нищих есть вера – в когда-то спасшую страну, а ныне чудодейственную Белую Кобылицу. По кобылке пасется в каждой деревне, на них все гадают и молятся. В единственную газету на территории ДРБ молодежь посылает стихи, воспевающие Кобылу, соревнуясь в эпитетах относительно ее запаха, и вообще масса поводов для социалистического соревнования в повседневности присутствует. Зависть к цвету чужой одежки, наличию железного коня в виде антикварного мотоцикла, просто физической красоте. Потому что, смешно сказать, все бубунцы в основном уроды.

Нет, они не обезручены и не обезножены, но на массе физиономий печать полной дегенерации. Одна дворцовая охрана чего стоит: старые, толстые, в серых френчах и с райкомовскими пучками на затылке. Ведь, чтобы не забыть, залогом бубунского волшебства является полная и окончательная победа матриархата. И Золушка – на самом деле хороший мальчик Джеки (Венсан Лакост), а Принц – и вовсе Полконесса (Шарлотта Генсбур). И это девушки в хаки служат в армии и полиции, учатся и работают, казнят и выбирают женихов (наездников). Мальчикам недоступно ни образование, ни голосование. Они носят хиджаб с головы до пят, с утра до ночи мешают кашу и почти не выходят из дому – если только до магазина. На шее у них цепочка с уздечкой, чтобы кто-то из девочек взял и повел за собой, а в случае чего поставил на колени. Такая легкая инверсия в ролевых играх современного социума сделала тоталитаризм «Джеки в царстве женщин» настолько выпуклым, что он шокировал публику даже в демократических странах. Стало видно исходное, принципиальное «волшебство» человеческой цивилизации.

Но вот эта конструкция как раз ясна изначально, а если дальше рассказывать про возможность борьбы с тоталитаризмом, начнутся спойлеры и подсказки. Хотя, с другой стороны, даже в самом финале сохраняется только возможность, не более того, да и она высмеивается. Дает ее, конечно, Фея – дядя Жюлен (в исполнении оскароносного режиссера Мишеля Азанавичюса). Днем он работает проституткой-надомницей, пока на огороде растут запрещенные овощи, а по ночам сочиняет и распространяет протестные листовки. Он вовлечет Джеки-Золушку в сказочные приключения, на которые, в общем-то, страшно смотреть. Он хочет эмигрировать и добьется своего, хотя после хеппи-энда эта необходимость отпадает. Но реальный вопрос не в том, что все равно ничего нигде не изменится, а в том, откуда они берутся, эти упертые «дяди жюлены», органически неспособные жить «как все». Они могут жить только так, как хочется, – независимо от режима, религии, работы, диеты, матриархата или патриархата. Они могут быть не очень-то умны и образованны и страшно радоваться, когда в руки попал «Калашников» или «Узи». Но они по натуре абсолютно неподдающиеся

промыванию мозгов. И дерьмо под видом каши из-под крана для них органически несъедобно.

«Джеки в царстве женщин»

Сатира, как правило, надежды не дает и выхода не указывает. Не оставляет места для бегства и отказа. Однако с «Джеки в царстве женщин» чудеса продолжились и по выходу. В мае нынешнего года в Санкт-Петербурге на Малой Садовой прошла акция в защиту известной несовершеннолетней Хеды Гойлабиевой, насильно выданной замуж за престарелого начальника полиции. Мужчины в таких же хиджабах, что и в описанном фильме, вынесли на улицу котлы и сварили в них кисель (вместо каши из дерьма). Прохожих спрашивали о том, может ли возникнуть ситуация, «при которой мальчика-школьника насильно женят на женщине, которая на сорок лет его старше и уже имеет мужа и детей». Ответившим на вопрос предлагали выбрать «приз» – одного из мужчин. А что самое удивительное, автор фильма немедленно откликнулся также на эту акцию. Саттуф заметил: «Я рад, что придуманный мною образ стал цитируемым в России. Честно говоря, не ожидал. Мне казалось, Россия – очень консервативная и аполитичная страна и ее протест обычно лишен любого чувства юмора. Но еще раз хочу оговориться, что мой фильм не является антиисламским. Он является антисексистским, антиклерикальным и антитоталитарным, только и всего. И то, что костюмы в нем ассоциируются с хиджабами, в корне неверно, потому что конструкция хиджаба принципиально другая. Первоначально мы хотели мужчинам прикрутить на головы лампочки, но, к сожалению, это технически не удалось осуществить».

В кино не удалось технически. Нам вряд ли удастся морально. Лампочки устарели. Однако проблем не меньше, чем приятного послевкусия, а оскароносных азанавичюсов тут нет. Или все-таки прячутся? ◆

Борис Гройс

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Прежде чем говорить о различных значениях слова «пост», позвольте мне начать с указания на различие между западным постмодернистским и восточноевропейским постсоциалистическим искусством. Западный постмодернизм был реакцией на модернистский канон – на возникновение нового Салона и новых правил производства и оценки искусства. Иными словами, против академизации модернизма. Действительно, в середине 1970-х модернистский канон доминировал в художественных музеях, образовательных художественных заведениях, на художественном рынке, в истории искусств и в художественной критике. Целью постмодернизма, возникшего на рубеже 1970–1980-х годов, была реабилитация всего, что было маргинализировано либо исключено каноном, а именно определенного типа фигуративности (итальянский трансавангард, немецкий неоэкспрессионизм, фотографии, кино, перформанс и т.д.). То же самое можно сказать о постмодернизме в архитектуре, направленном против модернистского архитектурного канона, а также в литературе, реабилитировавшем всякого рода литературный трэш, и прочем.

Однако возникновение постмодернизма такого типа в Восточной Европе было невозможно в силу того, что условия, в которых осуществлялась художественная практика, были совершенно иными.

Модернистский канон здесь никогда не был утвержден, канонизирован и институционализирован, так что бунт против него не имел смысла. Даже если в некоторых странах Восточной Европы существование модернистских направлений было допущено, они не имели нормативной власти, сравнимой с той, что была у них на Западе. Я имею в виду нормативную власть, поддерживаемую международными художественными институциями, большими деньгами и т.д.

←
Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. «Рукописи не горят», 1998

Постсоциалистическое искусство, возникшее в Советском Союзе и других социалистических странах в конце 1970-х – начале 1980-х, тоже разрушило некоторые табу. Но это не были эстетические табу, относившиеся к своду модернистского канона «высокого искусства». Это были скорее запреты политического свойства. Достаточно посмотреть на неофициальное советское искусство 1970-х, чтобы заметить эту разницу. В своих работах художники российского соц-арта и московского концептуализма пытались – по меньшей мере, символически – стереть границу, разделявшую Восток и Запад в период «холодной войны». Эти работы воплощали в себе некую утопическую мечту – о *détente* (разрядке международной напряженности) и в конечном счете о культурном объединении идеологически разделенного мира. В этом смысле постсоциалистическое или посткоммунистическое искусство предвосхищало и обещало конец «холодной войны».

На самом деле у западного постмодернизма тоже было свое утопическое измерение. Постмодернизм отдавал приоритет репродукции перед продукцией, вторичности перед оригиналом, анонимности перед индивидуальностью. Знаменитая «смерть автора» была не менее утопична, чем модернистский поиск гения. Постмодернизм грезил о бесконечных потоках желания и информации, равно как и о «коллективном разуме», которому надлежало заменить индивидуальный интеллект.

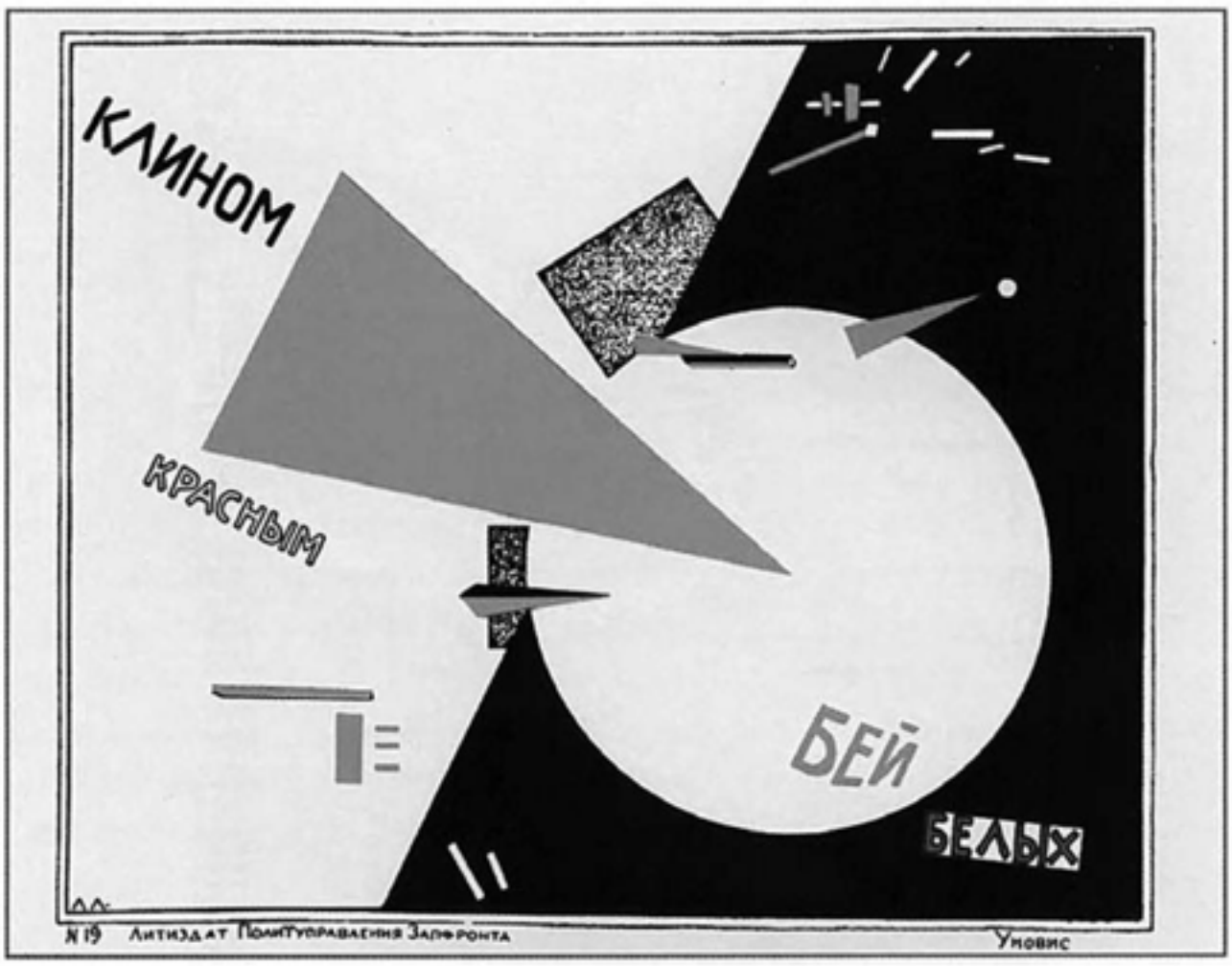
Сегодня «холодная война» давно в прошлом. Но живем ли мы в Утопии, обещанной нам западным постмодернизмом и/или восточным постсоциализмом? Сомнительно.

Да, мы живем сегодня в эпоху глобализации и Интернета. То и другое суть результаты окончания «холодной войны» и стирания идеологической границы, разделявшей Запад и Восток. Однако вместо производства бесконечных потоков желания и информации, от которых ожидалось, что они подорвут, а впоследствии уничтожат модернистский субъект саморефлексии и самоконтроля, Интернет подверг нас почти безграничной власти программно-управляемого надзора и контроля со стороны других. Культурная глобализация тоже оказалась не тем, чего изначально мы ожидали.

Современная глобализация прежде всего – прямая противоположность модернистскому идеалу интернациональности и универсальности. Глобализованный мир – это не мир международной солидарности или общих культурных ценностей. Это и не пространство анонимного «коллективного разума», как он понимался постмодернистами. Скорее это мир глобальной конкуренции всех со всеми. Она заставляет участвующего в ней субъекта мобилизовать собственный человеческий капитал, который, как его описывал, например, Мишель Фуко, представляет собой в первую очередь культурное наследие, передаваемое индивиду семьей и средой, в которых он развивается. Вот почему современная логика глобализации, в отличие от интернационализации или универсализации модернистского типа, ведет к культурному

консерватизму и настаивании на своей культурной идентичности. Сочетание глобализации и крайнего культурного консерватизма определяет политику и искусство нашего времени.

Западные коллеги часто задают мне вопрос: как чувствуют себя российские и восточноевропейские художники – вышли ли они уже из коммунистических и посткоммунистических времен? По сути дела этот вопрос подразумевает следующее: забыли ли они уже репрессии и травмы коммунизма и стали теми, кем были всегда, – поляками, словенцами или русскими. Таким образом для восточноевропейских художников движение вперед фактически означает движение вспять –



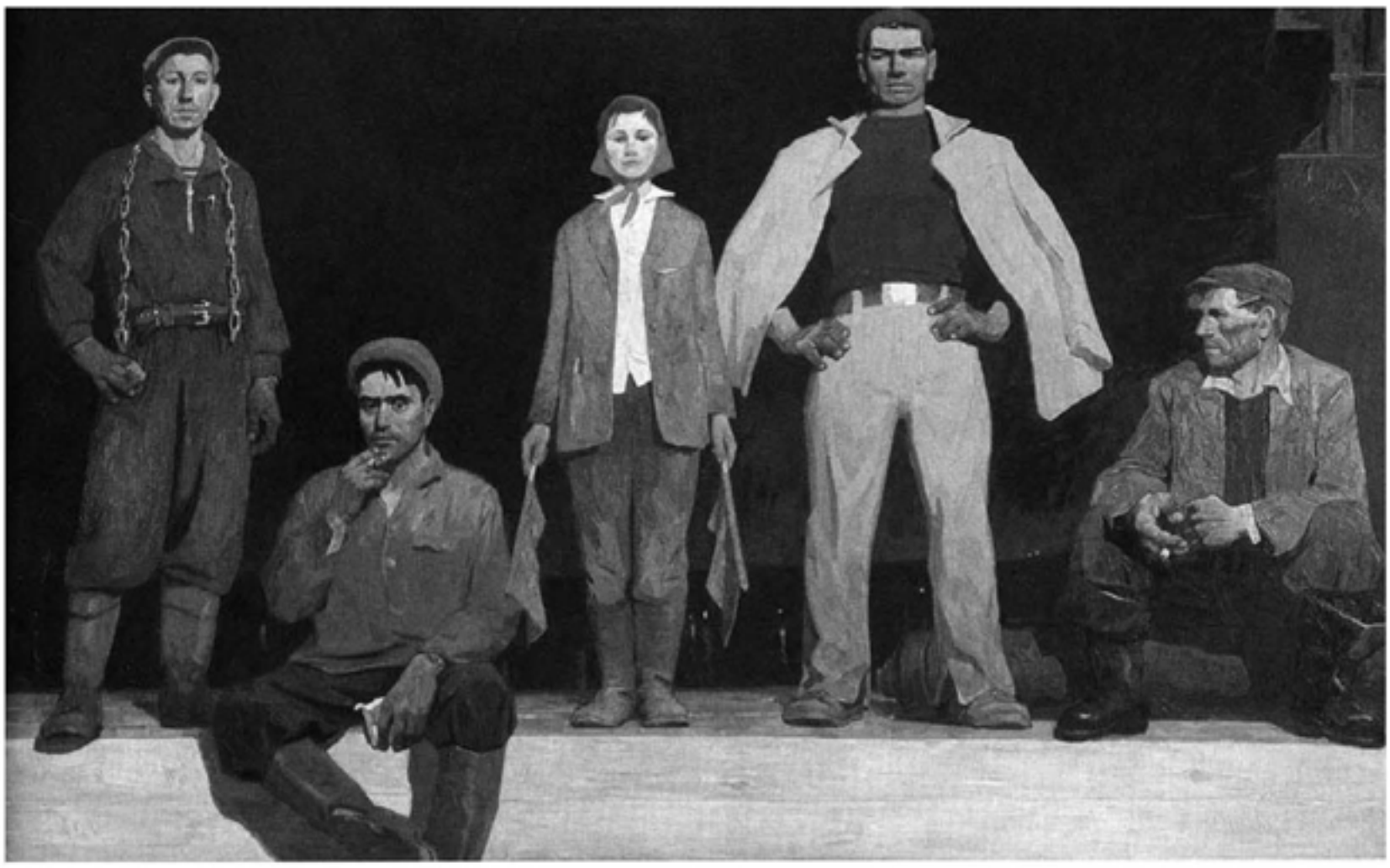

Эль Лисицкий. «Клином красным бей белых», 1920

назад к национальной культурной идентичности, каковой она предположительно была до того, как ее подавила и извратила коммунистическая власть. И здесь, естественно, возникает вопрос: насколько далеко в прошлое следует им уйти, чтобы суметь вновь обрести и заново присвоить свой же собственный культурный капитал.

Русские, очевидно, должны проделать путь по меньшей мере до 1916 года. Возможно до 1913-го. Это значит, что на пути к посткоммунистической нормализации и глобализации им придется потерять культурный капитал почти всего XX века. Ситуация с другими постсоциалистическими странами не столь катастрофична – им придется пройти назад всего лишь до периода перед началом второй мировой войны. Тем не менее они все-таки теряют несколько десятилетий – а в терминах культурного капитала это не такой отрезок времени, которым легко пренебречь.

Таким образом, сегодня старая граница между Западом и Востоком восстанавливается в новой форме. Перед Западом не стоит задача выбросить определенные периоды своей культурной истории из своего культурного капитала (возможно, единственным исключением является немецкое искусство нацистского периода). Это создает очевидное неравенство в условиях культурного накопления и капитализации. Однако на уровне официальной культурной политики эта западная точка зрения разделяется также и восточноевропейскими странами.

В настоящее время на общественной сцене России доминирует культурно-консервативный дискурс. Но и в восточноевропейских странах коммунизм понимается преимущественно лишь как приоста-



Виктор Попков. «Строители Братской ГЭС», 1960–1961

новка, замедление движения – временная задержка на историческом пути, не оставившая никаких следов, кроме разве что некоего аппетита к «восполнению утраченного времени» и построению капитализма по западному образцу. Однако проект его построения посредством преодоления пережитков коммунизма напоминает известную политику преодоления пережитков капитализма с целью построения коммунизма.

Можно сказать, что это антикоммунистическая точка зрения на восточноевропейский феномен «реального социализма». Однако ее разделяют западные интеллектуалы левого толка – пусть и по другим причинам. *Глядя на Советский Союз, западные интеллектуалы уверились, что гораздо лучше разбираются в марксизме, чем русские*, – и этого вывода стало достаточно, чтобы оценить всю советскую культуру как историческую ошибку. Поэтому для них любое дальнейшее изучение

советской культуры сделалось бессмысленным, ибо изначально стало ясно, что эта культура основывалась на ложной интерпретации марксизма (догматической, примитивной и т.д.). Государственный социализм советского типа был оценен как извращение и предательство коммунистического идеала, а тоталитарная диктатура – скорее как пародия на коммунизм, нежели его истинное воплощение. Таким образом, с точки зрения западных левых, реальный социализм тоже выглядит лишь как временная задержка, в данном случае как задержка в достижении коммунистического идеала.

В итоге мнения левых и правых на Западе сходятся в том, что восточноевропейский коммунистический эксперимент должен быть за-

Эрик Булатов. «Горизонт», 1971–1972

быт. И левые, и правые отвергают идею «реального коммунизма», или «национального коммунизма», или «коммунизма в одной стране», поскольку это предполагает своеобразное слияние особых национальных традиций и универсалистского коммунистического проекта. Консерваторы ненавидят коммунизм за осквернение национальных традиций, которые они хотят очистить от всего коммунистического. А неокоммунисты, напротив, хотят уничтожить все элементы русскости, китайскости и т.д., чтобы реставрировать коммунистическую идею в ее первозданной чистоте.

Действительно, сталинский план построения «социализма в одной стране» породил гибрид коммунизма и национализма – и таким образом привел к определенной фольклоризации коммунизма и художественного авангарда. Под фольклоризацией я понимаю интеграцию коммунистической идеологии и авангардного искусства в сети легенд

и мифов, конституирующих историческую память определенного народа или, точнее, определенной нации. Другими словами, гибридный коммунизм советского и югославского типа создал смешанные культурные идентичности, которые невозможно искусственно очистить. Социалистические революции вписали политические утопии и художественный авангард в массовую культуру стран, где происходили эти революции, в такой степени, какую невозможно помыслить в странах Запада. Для современного постсоветского гражданина нет существенной разницы между «Черным квадратом» Малевича, желтой курткой Маяковского, красным клином, который бьет белых у Лисицкого и анекдотами про Чапаева и Петьку.

Возникновение этого фольклора или кича было диагностировано еще в 1939 году Клементом Гринбергом в его знаменитом эссе «Авангард и кич». В конце этого эссе Гринберг выразил надежду, что авангард будет спасен международным социализмом, то есть троцкизмом. В своем тексте-манифесте «О времени, когда сюрреализм прав» (1935) Андре Бретон излагает похожую позицию. Он цитирует несколько наивно звучащие письма о любви к матери и об уважении родителей, опубликованные в «Комсомольской правде», как обоснование своего окончательного разрыва с Советским Союзом. (Очевидно, эти письма выглядели в его глазах кичем.)

Однако именно этот социалистический >< постсоциалистический фольклор, или, если угодно, кич, – комбинация коммунистической традиции и национальной культурной идентичности, – используется в качестве материала многими современными российскими и восточноевропейскими художниками. Группа «Ирвин» (Irwin) может служить хорошим примером, но таких примеров в Восточной Европе обнаруживается множество.

Использование фольклора свойственно традиции романтизма. В начале XIX века романтизм был реакцией на распад универсализма французского Просвещения и провал Французской революции. Романтическая поэзия и искусство были выражением ностальгии по революционным временам с их смешением желания и ужаса. Наше время – время после конца великих универсалистских проектов и секулярных утопий XX века – очень напоминает время XIX века: его доминанта – та же комбинация открытых рынков и национализма с культурным консерватизмом. В этих условиях только искусство способно хранить память о гибридном коммунизме былого. И именно эта память составляет основной культурный капитал современных восточноевропейских художников и писателей. ◆

Перевод с английского Нины Цыркун

# «МЫ ЭТО УЖЕ ВИДЕЛИ»

## Римейки в современной экранной культуре

## «Круглый стол»

**Что значит мода на римейки в современном кино? Чем вызвана волна римейков, которая захлестнула экраны всего мира? Кризис идей и кризис сценариев, о которых говорят продюсеры? Нежелание самих кинобоссов идти на риск, запуская новые, а значит, сложно просчитываемые проекты? Или же герметизм культуры, замкнувшейся на самой себе, репродуцирующей образы самой себя?**
**Этой теме был посвящен «круглый стол» в Московской школе кино в рамках открытого курса «Киносрез». В обсуждении приняли участие программный директор фестиваля «Артдокфест» Виктория Белопольская, сценарист, аналитик кинопроката, консультант по маркетингу кино Сергей Бондарев, старший научный сотрудник НИИ киноискусства Светлана Ишевская, сценарист, редактор, куратор программы «Современное кино» Всеволод Коршунов, кинокритик, доктор искусствоведения Нина Цыркун («Искусство кино»). Модератор дискуссии — Всеволод Коршунов.**

**Всеволод Коршунов.** Что такое римейк? В чем его отличие от других форм адаптации: от экранизаций, спин-оффов, приквелов, сиквелов? Можем ли мы сказать, где граница римейка как культурного феномена?
**Сергей Бондарев.** Римейк в принципе для мирового рынка кинопроката является в некотором роде проверенным методом: в одном случае работать, сделав картину по лекалам уже состоявшегося кинопроизведения, в другом – создать некий оммаж существующему кинопроизведению и попытаться вступить в диалог с аудиторией, которая любит и уважает оригинальный фильм, то есть попытаться эту аудиторию снова привести в кинотеатр. Первых образцов римейка, к сожалению, больше. Потому что мы все, наверное, помним, что в большинстве своем это неудачные картины.

«Ирония судьбы. Продолжение», режиссер Тимур Бекмамбетов

Сейчас российский рынок боится делать римейки. Страх этот связан с тем, что индустрия – как российская, так и мировая – оказалась в силках собственного вызова, который она попыталась бросить аудитории и фанатам оригинальных фильмов. Она поняла, что от «сарафана», от маркетинга картины, которая заявлена как римейк, будет зависеть судьба всех «копий» оригинальных фильмов, и с этим «сарафаном» они не способны справиться, не способны его контролировать. Так произошло в Америке с «Соломенными псами» Рода Лури, когда и все фанаты картины Сэма Пикинпа, и критики вдруг осознали, что они не хотят видеть римейк. Он им оказался не нужен. И это очень сильно повлияло на судьбу фильма Лури. Хотя, конечно, важно учитывать его специфику.

**Светлана Ишевская.** Римейк как явление на нашей почве успехом не пользуется. И «Ирония судьбы. Продолжение», и «Служебный роман. Наше время» – это, пожалуй, два примера картин, собравших кассу, а «Веселые ребята», «Джентльмены удачи», «Кавказская пленница» – уже нет. Российского зрителя не проведешь.

Римейк как понятие эстетическое хорошо проанализирован на Западе, а для нас это явление достаточно новое, которое появилось в конце нулевых, и, видимо, если переводить обсуждение на российскую почву, нужно анализировать всегда ситуацию, порождающую практику римейков.

Американский исследователь Томас Лейч, который считается главным специалистом по римейку, выделяет четыре типа явления. Первый – возможность диалога. Она основана на синефильских оммажах, на игре с любовью зрителей к оригиналу, но это не настоящий римейк, поскольку настоящий – в типологии Лейча – стремится вытеснить оригинал и остаться в памяти зрительской, то есть уничтожить оригинал и приспособить исходную историю к новому миру, к новой

аудитории, к новым потребностям. Римейк – всегда интерпретация, то есть это перевод на новую культурную почву, новые условия времени, новый киноязык. Если вернуться к российскому кино, то «Служебный роман. Наше время» в самом названии демонстрирует разницу времени, разницу эстетики времени.

**Нина Цыркун.** Я хочу подхватить мысль о том, что римейк – в первую очередь интерпретация. Так оно и есть по большому счету, но существуют и нюансы. И я сейчас укроюсь за авторитетом Хорхе Луиса Борхеса, вспомнив его новеллу «Пьер Менар, автор «Дон Кихота». Главный герой новеллы Пьер Менар всю жизнь был одержим борьбой с производителями римейков (хотя этот термин там не употребляется), с сочинениями, которые, как он говорил, являются чистыми паразитами, когда выводят Дон Кихота на парижский бульвар или Христа на Уолл-стрит. Оказалось, Пьер Менар всю жизнь готовился к тому, чтобы написать «Дон Кихота». И не просто некий текст или роман по известному сюжету, а именно «Дон Кихота» Сервантеса. И он пришел к выводу, что для этого ему нужно выучить испанский язык, стать католиком, воевать с маврами и турками, забыть всю историю после 1602 года и стать Мигелем де Сервантесом. Потом он решил, что это самый легкий путь, и в конце жизни все-таки сочинил книгу, которая называлась «Дон Кихот». И далее автор, то есть Борхес, сравнивая фрагменты из книг Пьера Менара и Сервантеса, приводит один и тот же пассаж и говорит: вот видите, какая разница. А пассаж точно такой же, вплоть до пунктуации, то есть те же самые слова, та же их последовательность. Менар просто переписал «Дон Кихота» Сервантеса! Но дальше следует интерпретация самого Борхеса, который говорит: вот видите, во-первых, во втором случае присутствует стилистически архаизация, которой не было в оригинале, то есть это уже другое произведение; во-вторых, из-за того что Менар прочитал уже книги, которые были написаны после того, когда жил Сервантес, автор задействует интертекстуальный багаж. Получается, что эти два великих произведения, написанных в разные эпохи, сильно разнятся.

Итак, чтобы сделать абсолютный римейк, нужно полностью стилистически и содержательно повторить автора, но сделать это в свое время. То есть каждый раз римейк – это вариант инвариантного текста, который преображается даже под воздействием самого процесса чтения. В процессе чтения он уже подвергается интерпретации, которая меняет и стилистику, что кажется странным, однако вспомним архаизацию Пьера Менара, и содержание, которое читается совершенно иначе. Таким образом, каждое произведение в своем роде является собственным римейком через определенное количество лет, а может быть, даже на следующий день или в момент своего создания, когда оно читается разными людьми или читается тем же человеком через два часа.

**Максим Казючиц.** У Неи Зоркой есть интересное рассуждение о природе серийности, где, мне кажется, есть и важные связи с римейком.

Прелесть первых «приключений сериями» Викторена Жассе или Луи Фейада – это удовольствие от повторения устойчивой поведенческой модели героя: жест, пластика вообще. Верно это и для звучащего слова позже. Виктор Шкловский писал об узнаваемости Чаплина в кадре. А что же в случае римейка? Римейк делается обычно на основе популярного фильма. Расчет на то, что аудитория много-много раз его смотрела. И цель создателя римейка одна – диалог с аудиторией. Ожидается ведь, что люди придут в кино, обеспечат бокс-офис. Вопрос лишь в том, уважает или нет постановщик аудиторию. В этом режиме у такого зрителя-синефила возникает эффект углубления и новые интерпретации. А они лежат в семиотической природе кино. Каждый последующий просмотр заставляет нас/их устанавливать – вольно или невольно – новые связи между элементами. Они вообще могут быть не связаны между собой, но чтение всякого текста, как известно, полифонично, как сказал бы Бахтин, или это письмо, как сказал бы Барт. Поэтому жест, вещь в кадре, любые элементы изобразительного решения могут стать – гипотетически – означающим некоего знака. Если берем за суть римейка многократное повторение материала при просмотре, то римейк – это результат перегруппировки/интерпретации элементов фильма, которая следует времени, моде, чисто коммерческим задачам. При этом постановщик римейка фокусируется на своей собственной интерпретации исходного фильма. Постановщик-интерпретатор видит только то, что он «высмотрел» из материала, следуя любой мотивации. Довольно забавно в этом плане замечание братьев Коэн насчет их «Железной хватки». Это римейк «Настоящего мужества» Генри Хэтэуэя с Джоном Уэйном. Если не ошибаюсь, Коэны заметили, что при очередном просмотре они с удивлением обнаружили, что старый вестерн – внимание, барабанная дробь! – фильм о лошадях, они были практически в каждом кадре. В итоге мы получили римейк с особым акцентом на совершенно ничтожном для исходника элементе. В этом смысле римейк, мне кажется, можно связать с творческой природой художественного процесса. Не твой материал входит в кровь и плоть и начинает казаться твоим собственным, а его хочется изменить по своей природе.

**Всеволод Коршунов.** А мне хочется вспомнить историю, которая только что произошла с моей студенткой. Это связано не с римейком, а с экранизацией, но, мне кажется, здесь одни и те же механизмы работают. Девушка очень хочет экранизировать новеллу «Тамань» из «Героя нашего времени», перенести эту историю в наше время. Она попросила подсказать, кем делать героя, контрабандистов, у нее есть сомнения и тупики. Я предложил варианты, но задал два вопроса: что нового вы скажете нам про это произведение и что это произведение расскажет нам сегодня про нас самих? Мне кажется, что эти два вопроса важны и для римейков. Что нового мы узнаем из этого произведения – возможно, это будет способом деконструкции классического произведения. Или это произведение говорит что-то про наше время, поэтому

«Служебный роман. Наше время», режиссер Сарик Андреасян

и есть перенос из одной системы координат в другую. Он очень нужен и важен, потому что все эти реалии ушли, и необходимо драматическую ситуацию разворачивать в новом времени, она будет высвечена иначе.

**Виктория Белопольская.** У меня поп-точка зрения по этому поводу, потому что я считаю, что римейк – это эксплуатация успеха, с одной стороны, а с другой – поиск определенной эпохой своих смыслов в том, что было популярно или влиятельно. Характерный пример для меня этой поп-эксплуатации – американский фильм «Никита», который был создан очень быстро после «Никиты» Люка Бессона с актуализировавшейся в тот момент звездой Бриджит Фондой и воспроизводил практически покадрово и помизансценно «Никиту» Бессона. И вообще американское кино, обращающееся к европейским первоисточникам, как правило, индустриальный продукт, который пытается на собственной почве воспроизвести тот успех.

Римейк, с одной стороны, эксплуатация успеха и попытка римейка кассы, а с другой – это попытка найти в произведении актуальное для своего времени. Хотя это тоже до какой-то степени эксплуатация успеха, потому что уже эксплуатация идеологии.

**Всеволод Коршунов.** Кино ведь начинается с римейков. Люмьеры сами пересоздавали свои фильмы, сами делали авторимейки «Прибытия поезда», другие люди в других странах снимали то же прибытие поезда, только на других вокзалах. Наше отечественное кино тоже начинается с римейка. Как известно, Владимир Сашин-Федоров, артист театра Корша, переснимал «Политого поливальщика» тех же Люмьеров.

И получается, что римейк для кино вообще какая-то сущностная вещь. Почему кино так любит римейки, почему оно прилипает к старым историям, идеям, к уже когда-то случившемуся? Почему обязательно нужно повторять, копировать? Это вообще какое-то неотъемлемое

свойство кино? Или все-таки явление как-то отражает сегодняшнее состояние времени, культуры, умов?

**Сергей Бондарев.** Мне кажется очевидным, что это не только свойство кино. Мы можем вспомнить многочисленные каверы всеми любимых песен, можем вспомнить копии картин, за хорошими копиями есть гонка среди ценителей искусства. Многие литературные произведения являются оммажами любимым произведениям. Поэтому это не только свойство кино. Есть распространенное заблуждение, будто на римейки легче найти деньги. Ну, например, ты приходишь к инвестору, который очень любит картину «Экипаж», и говоришь: «Вы помните, как ходили на «Экипаж» в детстве? Мы можем сделать круче, это сделает всех нас счастливыми, богатыми…» Это одно из заблуждений и одновременно отражение реальности. В некоторых случаях, если ты понимаешь, что у инвестора нет предубеждений относительно твоей компетентности как продюсера и у него есть любимая картина, то ты правда можешь осуществить этот проект.

Есть внутренние причины продюсеров сделать римейки, оказаться в роли человека, который создаст по некоторым готовым лекалам нечто, что поражало его самого, когда он был ребенком. То есть это поиск смысла, поиск диалога со своим внутренним ребенком, и лишь после все подкрепляется коммерческими мыслями и размышлениями на тему того, как сделать так, чтобы получилось круто, чтобы пришли зрители. Мне кажется, вот две первопричины, благодаря которым появляются римейки.

**Светлана Ишевская.** Помимо эгоистичных стремлений кинематографистов встать в один ряд с великими римейк нужно рассматривать как художественный текст, как фильм. То есть мы его беремся анализировать с точки зрения того, что такое фильм, обсуждать его достоинства, недостатки и т.п. А мне интереснее римейк как социокультурное явление, любопытно понять, что его порождает: погоня ли за тем, что однажды успешная кассовая идея выстрелит еще раз, или все-таки стремление угодить конъюнктуре, сделать то, что модно, или актуализировать некий текст, который важен для тебя: например, спустя сорок лет переснять фильм, воспроизвести его еще раз.

Я не согласна, что экранизацию нужно мерить той же меркой, что и римейки, потому что римейк все-таки явление киношное, это экранизация того же самого сценария или сюжета. И наиболее характерная реинкарнация одной и той же идеи – «Звезда родилась», которую американцы воспроизводили несколько раз с какой-то периодичностью. Хрестоматийный пример. И опять-таки, чтобы понять, почему это возникло, нужно понимать контекст – бытовой, социокультурный, исторический, политический. Почему так? Это самовоспроизводство, так устроена эта фабрика, конвейер.

**Нина Цыркун.** Я бы все-таки не согласилась с тем, что экранизации нельзя относить к римейкам, потому что таких чистых римейков, как «Политый поливальщик» или «Прибытие поезда», в истории кино очень

мало, а в основном это пересъемка определенного литературного материала. Во всяком случае, так чаще всего происходит в американском кино. И это фильмы уже не по тому же самому сценарию; как раз сценарий, как правило, пишется новый, очень редко снимают по прежнему сценарию, за исключением тяжелого случая с экранизацией Гасом Ван Сентом хичкоковского «Психоза», когда он был переснят буквально покадрово, а в результате получилось абсолютно мертвое кино.

Дело в том, что интерес, повторяющийся к одной и той же литературной основе, зиждется на том, что книга представляет собой некий богатый универсум, который не укладывается в определенную кинематографическую версию и поэтому оставляет возможности реинтерпретации. Это с одной стороны. С другой – кинематограф сам по себе как средство выражения, как визуальный медиум дает возможность для интерпретации даже в том случае, если, скажем, сценарная основа будет в чем-то совпадать. При этом изображение все равно будет другим, если это хороший римейк, а не то, что Борхес называл паразитированием, когда Христа приводят на Уолл-стрит. Поскольку изначальное произведение, литературный источник неисчерпаем, то неисчерпаемо и количество римейков. И естественно, что сам стимул, сам импульс экранизировать ту же самую книгу, как в случае с «Соломенными псами», диктуется каждый раз новыми соображениями. Каждое новое обращение к литературному источнику дополняется актуальными конъюнктурными деталями, которые делают вещь своей в данной исторической эпохе. Но главное, конечно, стремление режиссера, сценариста найти осевую содержательную линию, которая, как им кажется, была затенена или иначе воспринята оригинальным фильмическим произведением. Поэтому и возникает необходимость переснять картину.

Поскольку я убеждена в том, что римейки – в основном новые варианты экранизаций, то приведу пример с «Кэрри» по роману Стивена Кинга. В 2014 году появился римейк классической версии Брайана Де Пальмы 1976 года, который сняла женщина-режиссер Кимберли Пирс. Если посмотреть обе картины сразу, то мы увидим, что фильм Де Пальмы совсем не устарел, потому что у него более универсальный прицел. А «Телекинез» Кимберли Пирс более конъюнктурен. Это не значит, что он стал актуальным только за счет того, что там пользуются сотовыми телефонами и вывешивают фотографии в соцсетях. Подход режиссера выкристаллизовался в процессе ее феминистских размышлений, и для нее очень важен момент женского самоутверждения. Она хорошо знает историю и трудность существования в женском коллективе, знает, что такое, когда тебя травят в женском коллективе, поэтому именно этот аспект в ее фильме приобрел наиболее сильное звучание. Но какие-то вещи, которые были революционными в «Кэрри» Де Пальмы – картина, если помните, начиналась «парадом» обнаженных девушек, выходивших из душевой после тренировки, – здесь уже не нужны, потому что такая провокация неинтересна

сегодня. Попытка сделать этот фильм более аутентичным заставила Кимберли Пирс выбрать на роль шестнадцатилетней героини Хлою Грейс Морец, известную как Минди-Убивашка в комиксе «Пипец». Теперь она встала на место Сисси Спейсек, которой было двадцать семь лет, когда она снималась в «Кэрри», но Сисси Спейсек гораздо адекватнее в этой роли, чем ее шестнадцатилетняя субститутка. Она, с ее плоской грудью, с ее веснушками, с ее затравленными глазами, как раз точнее отвечает смыслу фильма, потому что он не о сверхвозможностях, не о мистических качествах, а о том, как человека затравили до такой степени, что он вышел из себя. В римейке же мы видим неопытную актрису, которая не вышла еще из роли Минди-Убивашки, и у нее лукавый взгляд с тайным вызовом, что совершенно не соответствует образу. Так что игры с конъюнктурой очень сложны и не всегда заканчиваются благополучно.

**Максим Казючиц.** Интересна, мне кажется, будет параллель с адаптированными телесериалами. Эта производственная модель последние несколько десятилетий прекрасно себя зарекомендовала. Сериальные мотивы стали транснациональными и транскультурными. Но механизмы римейка в адаптации приобретают, мне кажется, свою специфику. Сергей Бондарев очень точно выделил две стратегии постановщика римейка – формальное повторение по лекалам и повторение ради диалога с публикой. Сериальная адаптация организуется вокруг вполне конкретного концептуального ядра, каркаса. Но при этом массовый зритель далеко не всегда даже знает о существовании оригинала. Более того, его это совершенно не беспокоит. Потому что адаптация и не должна вступать в отношения интертекстуальности с оригиналом. Не должна, но так ли это? Возьмем хотя бы «Родину» ВГТРК. Исходник – израильский проект Hatufim («Военнопленный»), в США поставили Homeland («Родина»). Наиболее сильное отличие – между израильским и американским вариантами. Hatufim – неспешное повествование, старательно передается ритм, порой словно в летаргии вернувшегося из плена. Мучительная адаптация в обществе и так далее. В США перестраивают проект вокруг собственных реалий: наблюдение за своим населением ради его блага, которое наконец-то принесло плоды. Российская версия построена как римейк американского проекта, крайне у нас популярного. Подбор и имидж актеров точно отсылает к американцам. Не знаю, какая была фактическая задача, но впечатление такое, что прием римейка – это продуманный коммерческий ход производителя и вещателя. Самое интересное, что именно такой вариант сработал.

**Виктория Белопольская.** Есть целое направление в кино, которое представляет собой метапроторимейк, и для меня это комикс-франшиза. Есть опыт компании Marvel, купленной компанией The Walt Disney. Когда продюсер, занимавшийся стратегическим планированием жизни Marvel внутри Disney, пришел к идее, что все главные герои уже раскуплены, но есть второстепенные, которых тысячи. И при этом каждый из

«Конвой», режиссер Алексей Мизгирев

сюжетов отличается той или иной суперспособностью, одна меняется на другую, но структура всегда одна и ситуация всегда одна. Они запустили «Мстителей» на 180 серий, каждый из «Мстителей» представлен отдельным фильмом, потом они сходятся в одной точке общего фильма. И это для меня какое-то онтологичное сущностное свойство вообще не только аттракционного кино, но и кино в его сегодняшнем существовании. Это та зона кинематографа, которая занимается прямой работой со зрителем и извлечением прибыли. Мне кажется, что сейчас аттракционное кино – бесконечный саморимейк. Зона кинематографа, которая является по сути, по природе цирковой, аттракционной, не терпит новизны, она апеллирует к тому, что зрителю уже известно и, таким образом, не будет его раздражать.

**Всеволод Коршунов.** А я бы обобщил проблему до массовой культуры вообще. Мой любимый пример с джинсами. Вот эти джинсы, которые на мне, мне кажется, что это оригинал, я купил их в магазине за немаленькие деньги. Выясняется, что это копия, а оригинал этих джинсов находится где-то там в Лондоне или Нью-Йорке, в мастерской того автора, кто их придумал. То есть действительно массовая культура – это культура копирования. Это бесконечные поп-группы, которые копируют друг друга: одни повзрослели и тут же появляются молодые – точно такие же. Даже типажи в большом голливудском кино – они ровно одни и те же, они постоянно реинкарнируют. Массовая культура убирает оппозицию между оригиналом и копией. Всё – копии, а где подлинник? В кино вообще нет оригинала как такового. Сегодня мы делаем позитивные копии, которые расходятся по городам и весям. А где же оригинал этого фильма? Это негатив, который мы даже не можем посмотреть по-человечески, пока не сделаем позитивную копию. И то же самое с массовой культурой, ширпотребом: всё копии, и это просто требование такого рода культуры.

«Телекинез. Кэрри», режиссер Кимберли Пирс

**Нина Цыркун.** Умберто Эко в эссе «Миф Супермена» говорил, что да, копия, но и инновация при этом. И долгожительство комикса в том, что каждый раз вводится инновация. Человек-паук появился тогда, когда возникло явление тинейджерства, когда тинейджеры стали самостоятельными членами общества, получили карманные деньги, могли сами покупать комиксы и соответственно заказывать сюжеты о самих себе в том виде, в каком хотели себя видеть. Так появился герой-тинейджер, который стал не просто этим kick-ass при главном герое, а настоящим супергероем. Очень быстро устаревают римейки, фильмы с Тоби Макгуайром начала 2000-х выглядят сегодня архаичными, герой смотрится слащавым ботаном, не хочется на него смотреть, тем более на него равняться. А вот трилогия Марка Уэбба с Эндрю Гарфилдом 2012–2014-х годов – это уже совершенно другой Человек-паук, и вышел он под лозунгом «Новый герой, новая история, новая любовь». Там действительно все новое, новая любовь – его девушка Гвен, которую играла Эмма Стоун, представляет собой тип нетрадиционной «девушки в опасности»: она может за себя постоять, знает, куда ударить, чтобы мужчина скрючился от боли. Ну и каждому поколению нужен свой Супермен, поэтому мы видим реинкарнации Супермена. Они всегда узнаваемы, и сочетание узнаваемости и новизны делает римейк живым, но в то же время и устареваемым. Классические оригиналы почему-то обычно не устаревают. А римейки, которые используют новейшие знаки сиюминутной реальности, устаревают очень быстро. Хотя, наверное, есть исключения, когда римейк лучше оригинала, но заведомо оригинал должен быть тогда плохим. Это уже известный факт, если мы, конечно, не покушаемся на что-то выдающееся.

**Всеволод Коршунов.** А вот про «покушаемся»… По-моему, в России какая-то особая ситуация с римейками. У нас сформировалось отношение

к золотому фонду советского кино, именно к советской кинокомедии, как к чему-то неприкасаемому. К римейкам советских комедий относятся как к святотатству, варварству, хотя это не снос дома, не замазывание фресок; есть классический фильм и есть римейк. Римейк не убивает классический фильм. При этом на римейки ходят, их смотрят, у них бешеные рейтинги на киносайтах, но все их страшно ругают. Потому что претекст, первоисточник воспринимается как нечто сакральное. Почему так?

**Виктория Белопольская.** Это любовь. Те фильмы для каждого из нас связаны со временем, когда девушки любили и зубы были целы, это молодость, прекрасное время, причем для людей разных поколений, потому что все старые люди наблюдали эти фильмы внутри эпохи, а молодые люди видели в детстве по телевизору. И поэтому римейки не выдерживают никаких сравнений, они по определению будут разочаровывать, как внешний вид постаревшего возлюбленного через много лет.

**Сергей Бондарев.** Я думаю, что негативное отношение современной российской аудитории к римейкам, в частности римейкам советских комедий, связан с отсутствием кредита доверия к российским кинематографистам. Ясно, что у этого отсутствия были причины, и очень странно, что в случае с «Веселыми ребятами» создателям, то есть продюсерам, я имею в виду Валерия Тодоровского, не удалось этот кредит доверия завоевать в маркетинге. Если посмотреть на маркетинговые стратегии американских продюсеров, то студии при выпуске римейков любимых картин говорят: ребята, мы любим эту картину, но это будет нечто совершенно другое. У нас есть в маркетинге глобальные заискивания, совершенно унизительные для кинематографистов всего мира, но почему-то как будто именно у российских кинематографистов есть абсолютное понимание, прогноз неприятия аудиторией римейка любимой картины. Мне кажется, что этот страх быть осмеянными будет долго препятствовать, ближайшие лет пять-десять, производству римейков именно советских фильмов. Так что все фанаты советского кино могут быть совершенно спокойны.

Я думаю, что способ обхода этого препятствия уже найден. Это способ неофициальных римейков. «Охота на пиранью» – шикарный оммаж фильму «Трудная мишень», он ничуть не заискивал с аудиторией, которая любит «Трудную мишень». Сейчас будет фильм «Борец», который продюсирует Федор Бондарчук, и это очевидный оммаж «Рокки». Или, допустим, «Призрак» Александра Войтинского. Я очень люблю оригинальный фильм и не принял новый «Призрак» вообще. Но что произошло с аудиторией, как люди приняли эту картину, для меня было абсолютным шоком и подтверждением того, что такие неофициальные римейки, неофициальные диалоги со старшей аудиторией, которая любит фильм, будут работать.

Еще качественные неофициальные римейки… «Мертвые дочери», оммаж Павла Руминова всему корейскому и японскому хоррору, там есть оригинальная история, но по структуре это абсолютный, чистый,

неофициальный римейк-оммаж. «Джунгли» Александра Войтинского – «Война супругов Роуз» Дэнни Де Вито. «Черная молния» Александра Войтинского и Дмитрия Киселева – структурный римейк целого пласта комикс-блокбастеров. «Черную молнию» удивительно смотреть с точки зрения нового разбора: откуда взяты различные сцены и кадры фильма. Например, герой Сергея Гармаша (отец главного героя) – это ведь чистый дядя Питера Паркера.

Отдельно я хотел упомянуть фильмы Алексея Мизгирева, которые являются то ли неофициальными, то ли хорошо скрытыми римейками. Я был этим потрясен каждый раз, когда смотрел его картины. Обычно можно угадать в течение первых десяти минут: «Таксист», «Последний наряд», «Пианистка». Но в случае Мизгирева это творческое переосмысление. «Конвой» на меня, как фаната «Последнего наряда», произвел колоссальное впечатление. Я не могу сказать то же самое про «Кремень», но мне было интересно его смотреть. И мне очень интересно, что Мизгирев сделает в «Дуэлянте», который сейчас готовит.

**Нина Цыркун.** Я к ключевому, кодовому слову «любовь» добавила бы кодовое слово «талант». Потому что надо быть конгениальным тому произведению, за которое берешься. Я не уверена, что, будь у «Веселых ребят» другая маркетинговая стратегия, фильм стал бы более удачным. И если бы он, кстати, не назывался «Веселые ребята», никто, может быть, и не заметил, что это те самые «Веселые ребята». Тем более что там довольно харизматичный певец в главной роли – Иван Дорн, хотя его поставили на невозможную позицию – соперничать с Леонидом Утесовым. Это заведомо провальная стратегия.

Все, что касается советской идеологии, очень сложно и затрагивает уже область не массовой культуры, а что-то другое, нечто сакральное, что все сильнее о себе заявляет, по мере того как уходит в прошлое. И ничего с этим нельзя поделать, и это прорастает в молодых поколениях. Выходит, что это генетическая память, которая за короткий срок успела внедриться и стать инстинктом. Здесь можно говорить об определенной реакции на постмодернизм с его относительностью ценностей. В советском мире было очень уютно – если смотреть на художественное отражение. Там было добро и зло, добро всегда побеждало, хоть и встречалось с препятствиями. Была такая замечательная вещь, как дружба, которая сегодня входит в категорию исчезающих или трансформировавшихся ценностей. Были другие категории, которых сегодня нет, но по которым скучает человек. Но когда мы обращаемся к этим же фильмам на сегодняшнем материале, получается липа, потому что ситуация радикально изменилась. В постмодернистском мире модернистские ценности не работают, они исчезли, погибли, покрылись прахом, и получается, что игра заведомо проиграна, не стоило за нее и браться, поскольку существенный архетипический базис смещен, утрачен и подменен. Поэтому действительно лучше классику нашу советскую не трогать.

«Психоз», режиссер Гас Ван Сент

**Всеволод Коршунов.** У нас есть шкала, на одном конце ее оригинальная идея, а на другом – плагиат. Между ними будут римейк, оммаж, неофициальный римейк, использование мотивов других фильмов. И как нам различить: это действительно переосмысление или перекодировка, перелицовка или воровство? Где граница официального и неофициального римейка? Римейк только тогда римейк, когда он официально объявлен таковым?

**Сергей Бондарев.** Хорошо, вот «Призрак» Войтинского. На мой взгляд, это не просто неофициальный римейк, а, к сожалению, плагиат, причем откровенный, в чем авторы отдают себе отчет. Ведет ли это к негативной оценке? На мой взгляд, да, ведет, так как я люблю оригинальную картину, но для киносообщества все же нет негативной оценки. Кстати, юридически производители права не покупали. Более того, в одном из эпизодов на стене в детской комнате висит афиша «Призрака», там есть конкретные сцены, являющиеся прямым плагиатом. Но формально авторам римейка авторы оригинального фильма ничего предъявить не смогут.

Отличие неофициального римейка от плагиата в таланте авторов копии, в творческом осмыслении, в работе со структурой отдельных эпизодов, героями. В «Призраке» есть небольшой элемент творческого талантливого осмысления – это осмысление героя.

**Нина Цыркун.** Я думаю, что по этому поводу можно еще вспомнить такое явление в американском кино, как exploitation films, когда просто переиначивались определенные сюжеты в актуальном для времени ракурсе. Blaxploitation – абсолютно в том же виде фильмы с белыми героями переснимались с черными и получался не «Дракула», а «Блэкула». И схватить за руку не удавалось, потому что, с одной стороны, это вроде оммаж, а с другой – римейк и права никакому Брэму Стокеру

не принадлежат. Чем дальше в этот римейк вдумываешься, тем лучше видишь, насколько безгранично понятие и одна грань переливается в другую: сложно определить, где кончается оммаж и начинается плагиат.

Наверное, Сервантес не подал бы в суд на Пьера Менара за плагиат, потому что много лет прошло, а кино (поскольку ткань визуальная очень тонкая и плохо формулируемая, в отличие от литературы) – поле для плагиата или воровства очень широкое. Между прочим, Жан-Люк Годар, наверное, с большой долей иронии сказал, что «незрелый поэт имитирует, а зрелый поэт ворует». То есть чем более уверенно ты себя чувствуешь, тем спокойнее можешь, как Мольер, брать чужое добро где его находишь и пользоваться им как хочешь. В наше время не приходится этому удивляться, уже действительно не появляется ничего нового, ресурс исчерпан, и остается только кромсать и переконструировать старое. Мы будем все глубже увязать в проблеме римейков и ясности не достигнем.

**Виктория Белопольская.** Вот два фильма – «Маленький Будда» Бернардо Бертолуччи и «Избранный» Нати Бараца, который имел большой резонанс в мире документального кино. Барац пять лет следил за маленьким мальчиком, которого избрали новым Просветленным. И когда его картина была показана на Берлинском кинофестивале, первый вопрос, который задали Барацу, был связан с тем, что он украл идею у Бертолуччи. Барац ответил, что пересоздание фильма в другом искусстве – а документальное кино сущностно отличается от кино игрового по своей природе – освобождает его от юридических и эстетических претензий. Мне кажется, что такой ответ, такие слова можно адресовать сегодняшним полуоммажам-полуримейкам. Они существуют в настолько другой культурной среде, сделаны настолько другими технологическими средствами, особенно когда речь идет о развлекательных фильмах типа «Джентльмены удачи», что к ним глупо придираться. Это *другие* произведения. Часто бездарные, но судить их нужно такими, какие они есть, потому что это фактически другое искусство и технологически, и эстетически, и по восприятию.

**Всеволод Коршунов.** А я открыл новый вид римейка – неосознанный римейк. Совершенно юный студент-первокурсник взахлеб рассказывает мне сочиненную им историю, а я останавливаю его: деточка, это же «Орфей» Жана Кокто. Он чуть не в слезы: я ни фильма не видел, ни миф не читал, я сам придумал!

Но ведь действительно авторы черпают свои сюжеты из копилки мотивов, протофабул: у Борхеса четыре цикла, у Польти тридцать шесть драматических ситуаций. Где грань между плагиатом и использованием этой копилки мотивов? Мне кажется, здесь главное – творческая энергия. Вот есть творческая энергия, или это слепое копирование, бездушное, сделанное без куража?

**Сергей Бондарев.** Я бы еще упомянул такую характерную особенность российских кинематографистов, как стремление римейкизировать

эпизоды или, предположим, визуально римейкизировать образы. Это же не оммажи, а практически копии. Ты смотришь «Батальонъ» и видишь, что это из «Спасения рядового Райана», ты не можешь ошибиться, так как ты помнишь эти фильмы.

**Всеволод Коршунов.** То есть какие-то подмигивания получаются. Приветы.

**Нина Цыркун.** Я как раз хотела уцепиться за слово «подмигивание». И хотела напомнить, что «Веселые ребята» Алексея Боброва так и называются со смайликом в конце. Поэтому, я думаю, можно говорить о такой разновидности римейков, как подмигивание. Это действительно подмигивание, ничего больше. И как таковое вполне состоятельно. Кто хочет, тот и воспримет это послание.

**Всеволод Коршунов.** Давайте заглянем на пять-десять лет вперед. Как вам кажется, эта тотальная замкнутость культуры на самой себе, ситуация змеи, кусающей свой хвост, работающей с воспроизведением, репродуцированием самой себя, закончится рано или поздно? Случится ли какая-то очередная неореалистическая революция, прорыв реальности, оригинальных историй? Или мы окончательно потонем в этих осколках, обломках старых историй?

**Виктория Белопольская.** Мне кажется, что прорывы все время происходят, но они не замечаются, потому что культура стала достоянием масс в гораздо большей степени, чем она была в эпоху неореализма, в большей степени, чем когда появился немецкий «Оберхаузенский манифест». И после просмотра того, что считается совершенным прорывом, например фильма Германики «Да и да», все равно остается подспудное желание определить его место в культуре как современной «Ромео и Джульетты». Эти прорывы происходят, но интерпретируются, приспосабливаются к тому, что может переварить массовое сознание. Поэтому они происходят и будут происходить, они происходят и в анимации, и в документальном кино, но, поскольку культура стала досугом, в этой ситуации эти открытия будут происходить в досуговом понимании.

**Нина Цыркун.** Куда мы денемся с подводной лодки, перегруженной этими обломками сюжетов, героев?! Мне кажется очень плодотворной линия, которую вспомнили, говоря о Мизгиреве, обладающем прекрасной способностью не только присваивать, но и осваивать и усваивать, выдавая совершенно новый продукт. Кино обладает многими возможностями, позволяющими выйти за пределы рокового очерченного круга. Питер Гринуэй называет наше сегодняшнее состояние синдромом «Касабланки», привязанностью к определенного типа нарративному кино, которому приходит конец (и уже пришел конец, как он считает). То есть начинается период каких-то новых социальных медиапрактик. Малопонятно, что это такое, но, по-видимому, какой-то прорыв наблюдается в области анимации, свободной в части визуальности. Игровое кино может пойти вслед за анимацией, но окончательно избавиться от нарративности, на мой взгляд, невозможно. Какого режиссера ни читай, он рано или поздно скажет: «Моя главная цель – рассказывать

истории», а истории уже есть в «Сказках тысячи и одной ночи» и в других сводах, и людям никогда не надоедает их слушать. Поэтому римейки будут в обозримом и необозримом будущем приобретать разные модификации, и в сочетании с талантом их авторов и собственной любовью зрители вправе ожидать очень интересных результатов.

**Светлана Ишевская.** Мне кажется, что волна римейков в российском кино закончится. Экранизируется и скоро выйдет большой блокбастер советского периода – фильм «Экипаж», он подведет черту… Мне же как зрителю остается надеяться, что придет новая волна кинематографистов с тоской по настоящему, так как копирование, по большому счету, лишает кино подлинности, искренности.

**Сергей Бондарев.** Я убежден, что через пять-семь-десять лет нас будет ждать волна римейков, но это будут качественные римейки. Пора продюсерских бесталанных римейков постепенно проходит. Я верю, что новый «Экипаж» будет талантливым римейком и его формула может за собой повлечь, как уже было множество раз в российском кинопроизводстве, копирование такой схемы: талантливый режиссер плюс оригинальный сценарий с заимствованиями и реверансами в сторону всеми любимого фильма. Это абсолютно другой подход и, собственно, касса. Мне кажется, что это может стать формулой. Безусловно, будут прорывы, и я в это очень верю.

Если говорить о мировом кино, то естественным образом больших независимых молодых режиссеров «кидают», как правило, на римейки. Вспомним того же Гарета Эдвардса, которого бросили на римейк «Годзиллы», Марка Уэбба – на «Человека-паука». Список можно продолжать, и он будет продолжаться, ведь именно благодаря «новой крови» и могут ожить римейки. Я надеюсь, что это может произойти и у нас. ◆

Публикация Всеволода Коршунова

Леонид Карасев

# «БЁРДМЕН»: С ОГЛЯДКОЙ НА ЧЕХОВА

Обращая внимание на переклички картины «Бёрдмен» с драматургией Чехова, я вовсе не думаю, что речь может идти о точных соответствиях и параллелях между Чеховым и фильмом о человеке-птице. Интересно говорить об очевидных современных вариациях на тему Чехова, о том, что стало возможным, в том числе благодаря Чехову. Предположение о том, что «Бёрдмен» связан с чеховской драматургией, не является оценочным, оно просто устанавливает одну из очередных связей, которыми, собственно, держатся, живут литература и искусство. Даже медузы в финале и бродящие возле них чайки указывают в ту же сторону.

То, что «Бёрдмен» сделан с оглядкой на драматургию Чехова, можно понять с самого начала, когда узнаешь, что внутри одного зрелища будет присутствовать еще одно – театральный спектакль. Разумеется, и в шекспировском «Гамлете» был спектакль, но в случае «Бёрдмена» на ум все же приходит чеховская «Чайка», поскольку смыслы, актуализированные у Чехова, гораздо ближе к фильму, нежели те, что явлены у Шекспира: Треплев пытается оправдать свою жизнь через творчество, а это и есть центральная тема «Бёрдмена». Другое дело, что «Гамлет», как давно уже было подмечено, в свое время оказал влияние на «Чайку», и в этом смысле Шекспир в «Бёрдмене» также некоторым образом присутствует.

А еще кроме «Чайки» здесь, возможно, аукнулся и «Дядя Ваня»: ощущение бессмысленности, пустоты жизни, которое давит на Войницкого, родственно тому чувству, что ощущает Ригган в «Бёрдмене». Он, как и чеховский герой, по-настоящему не состоялся как творческая личность. По собственному слову Войницкого, если бы он жил по-другому, из него мог бы выйти Шопенгауэр или Достоевский. По слову Риггана, его

«Бёрдмен», режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту

пьеса – это последний шанс доказать, что он жил не зря и смог сделать что-то достойное.

У Чехова очень часто перекликаются или даже повторяются начало действия и финал пьесы. Нередко он «обозначает» эти сцены какими-либо сильными запахами или называет что-нибудь такое, что может издавать сильный запах. В «Дяде Ване» это рюмка водки, которую нянька предлагает Астрову в начале и в конце пьесы. В «Чайке» – нюхательный табак в первой сцене, в последней – лопнувшая баночка с эфиром. Похожим образом дело обстоит и в «Бёрдмене». В самом начале фильма говорится про «вонь», а в финале появляется сирень, которая по определению должна пахнуть и которую Ригган не может понюхать. То же самое и с полетом: в начале фильма Ригган висит в воздухе, в финале – летает над городом. Перекличек между началом и концом фильма даже больше. Первый кадр «Бёрдмена» – розовые медузы, выброшенные на берег, – повторяется в самом конце, когда зрителю уже известен рассказ Ригана о том, что он хотел утопиться и что ему не дали этого сделать жгучие розовые медузы.

Время жизни как будто исчерпано, не отпускает ощущение, что главное ушло, и есть ужас перед тем, что ничего настоящего, большого сделать уже не удастся: в этом Алехандро Гонсалес Иньярриту полностью следует за Чеховым. Даже одна из наиболее эмоциональных сцен, где Сэм кричит отцу о его никчемности, написана вполне по-чеховски, с поправкой, разумеется, на современную лексику и стиль общения. Ригган говорит дочери, что пьеса важна для него, что это шанс сделать что-то значимое. Сэм жестко отвечает отцу: «Значимое для кого? Твоя карьера закончилась на третьем фильме про Бёрдмена, когда люди вообще стали забывать, кто играет эту птицу. Ты ставишь пьесу по книге, написанной шестьдесят лет назад для тысячи белых толстосумов,

которые только и думают о том, где им выпить кофе после спектакля! Всем плевать на эту чушь! И давай честно: ты делаешь это не ради искусства, а потому, что мечтаешь вернуть свое место в жизни. Но есть реальный мир, где люди каждый день бьются за место в жизни, а ты делаешь вид, что его нет. С чего ты взял, что ты нужен кому-то? Тебя даже в Фейсбуке нет. Это тебя не существует. Ты затеял это потому, что, как и все мы, до смерти боишься, что ты пустышка. И знаешь, папа, ты прав. Ты никчемный человек. Твой спектакль никому не нужен, а ты тем более. Смирись, наконец, с этим».

«Чайка», режиссеры Константин Станиславский, Владимир Немирович-Данченко. МХТ. 1898

Этот монолог – на фоне не однажды повторенных слов Риггана («Меня нет, я не существую...») – звучит как отголосок такого же рода инвектив из чеховских пьес. Аркадина – о Треплеве: «Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите пожалуйста! Стало быть, устроил он этот спектакль и надушил серой не для шутки, а для демонстрации... Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть. [...] Ради шутки я готова слушать и этот бред, но ведь тут претензии на новые формы, на новую эру в искусстве. А, по-моему, никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер». И она же – Треплеву: «Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал! [...] Оборвыш! Ничтожество». В похожем тоне говорит и Войницкий о Серебрякове: «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. [...] двадцать пять читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно. [...] Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен...»

В «Бёрдмене», вскоре после слов Сэм «тебя не существует», идет эпизод, где она показывает отцу рулон бумажной ленты, на маленьком кусочке которой уместилась вся история человечества, – сто пятьдесят тысяч лет. В контексте сказанного выше (и особенно применительно к спектаклю Риггана) это число отсылает нас к спектаклю Треплева, в котором фигурирует число, вполне сопоставимое с названным, и главное, соответствует ему – по смыслу. Нина Заречная, играющая роль Мировой души, говорит со сцены о том, что «будет через двести тысяч лет». Таким образом, в обоих случаях тема исторического времени (или его исчерпанности) – на первом плане. Даже в оттенках есть сходство: Сэм, сравнивая миллиарды лет, «закатанные» в бумажном рулоне, с маленьким кусочком человеческой истории, говорит о том, что надо скромнее воспринимать свое место в мире. Сорин в «Чайке»

по поводу монолога Нины замечает: «Через двести тысяч лет ничего не будет».

То, что у Чехова стреляется молодой Треплев, а в «Бёрдмене» пожилой Ригган, сути не меняет. В этом-то и состоит главный принцип художественного заимствования, действующий и в литературе, и в кинематографе: берутся не точные соответствия между персонажем и его действиями, а сами действия, сами мотивы, которые могут перераспределяться каким угодно образом.

Например, именно так обстоит дело с «новыми формами», которые так нужны были чеховскому Треплеву. Реальность как таковая, натурализм, попытка представить жизнь в формах самой жизни: «Вот тебе и театр. […] Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и дальше пустое пространство». И затем – по ходу действия – настоящий запах серы, когда к сцене приближается дьявол.

Но разве не то же самое мы видим в «Бёрдмене», где требующий актерской правды Майк обрушивает на сцене декорации, пьет настоящий, а не бутафорский джин, а потом пытается уговорить актрису совершить прямо перед зрителями половой акт? «Кто тут вообще мечтает о правде, кроме меня?!» Майк требует достоверности и буквальной натуральности сценического действия и, таким образом, можно сказать, «подталкивает» к этому и Риггана, который в конце концов по-настоящему стреляет себе в голову из настоящего револьвера.

Стреляет – и не попадает. Треплев в «Чайке» не может убить себя по-настоящему (в первый раз); не может убить по-настоящему стреляющий в Серебрякова Иван Войницкий: «Не попал? Опять промах?» Нечто похожее слышим в спектакле Риггана: «Он выстрелил себе в рот, но и тут облажался. Бедный Эд!» – «Он что, выстрелил себе в рот и не попал?»

Стрельба сама по себе – это, конечно, вполне реальное действие, но в «Бёрдмене» выстрел звучит лишь в финале, вообще же, «Бёрдмен» – это по преимуществу разговоры, ссоры, объяснения и мечты. Как у Чехова: люди только обедают, носят пиджаки, а в это время разбиваются их судьбы. В этом смысле «Бёрдмен» – это прямое – даже поверх театра абсурда – продолжение чеховской линии в драматургии, воплощение чеховского принципа: действие нужно замещать разговорами, а жизнь показывать в формах самой жизни.

В свое время, разбирая фильмы Алексея Германа и Киры Муратовой, я заметил, что режиссер, стремящийся к изображению повседневной жизни как она есть, неизбежно прибегнет к ее театрализации. Иными словами, актеры, изображающие обычную жизнь, будут обязаны что-то напевать, пританцовывать, приговаривать, кашлять и т.п. Причем делать это они будут гораздо чаще, чем это бывает в обыкновенной жизни. Театрализация – как плата за изображение жизни как она есть[1]. То же самое мы видим в «Бёрдмене»: персонажи сидят, разговаривают, ругаются, сквернословят, курят, пьют кофе, но все это происходит с каким-то надрывом, не говоря уже о том, что тема спектакля, театра

1. Карасев Л., Злобина Н. Открытия и парадоксы. Заметки о творчестве К.Муратовой и А.Германа. – «Литературное обозрение», 1988, № 2, с.78–82.

все время на виду. Это жизнь как она есть, но это концентрированная и театрализованная жизнь.

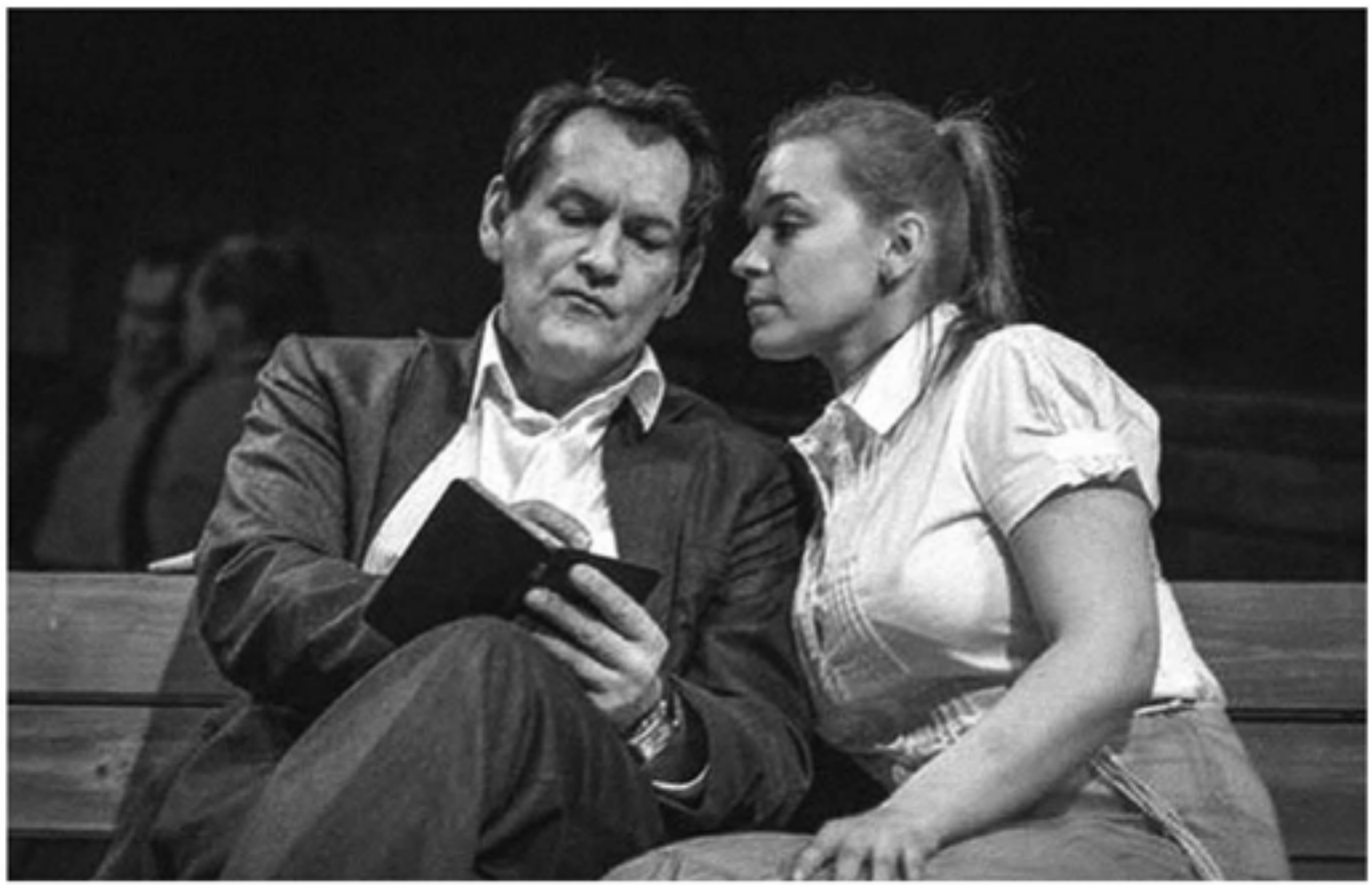
В истории театра Чехов был, возможно, первым, кто столкнулся с названной проблемой, поскольку первым последовательно начал изображать обыкновенную жизнь в ее же формах. Вот почему у него Дорн в «Чайке» регулярно что-нибудь напевает, Чебутыкин в «Трех сестрах» без конца твердит свою «тарарабумбию». А в «Вишневом саде» Гаев разговаривает на языке биллиардиста, а Шарлотта показывает фокусы.

Не знаю, насколько значим Чехов для сценаристов «Бёрдмена» (а их в фильме – четверо!), но вижу, что в тексте фильма он несомненно присутствует, а из этого следует, что кто-то из авторов сценария, а может быть, и все, Чехова в свое время хорошо прочитали и усвоили. Что же касается писателя Раймонда Карвера, рассказы которого Ригган переносит на бродвейскую сцену, то здесь определенно известно, что Чехов был одним из его главных учителей. А название пьесы – «О чем мы говорим, когда говорим о любви» – перекликается с известными словами Чехова о «Чайке» – «шесть пудов любви». Главные слова, которые постоянно повторяются на репетициях спектакля, это слова о любви и смерти...

Может показаться неожиданным, но у Риггана и Нины Заречной есть кое-что общее. Наследующие тексты вообще свободно обращаются с, условно говоря, «оригиналами», и в этой свободе – залог жизненности создаваемых произведений. Важны ведь не точные соответствия между персонажами и мотивами, признаками, а сами мотивы и признаки. Ригган и Нина Заречная. Оба отдают себя театру, не мыслят без него своей жизни. Оба не вполне вменяемы. Ригган «помешан» символически, он слился с образом человека-птицы – Бёрдменом и не может (или не хочет) от него избавиться.

Но разве не то же самое мы видим в чеховской пьесе, в которой главная героиня говорит сбивчиво («воображение немного расстроено»), все время называет себя чайкой, твердит, что ее надо убить? Иначе говоря, и на уровне названия («Чайка» – «Бёрдмен»), и на уровне важного конструктивного элемента («спектакль в спектакле»), и на уровне основных мотивов (утраченная любовь, творчество как оправдание жизни), и на уровне многих деталей мы видим явные схождения и параллели между сегодняшним американским фильмом и русской пьесой столетней давности.

Даже в противоречивом, казалось бы, соединении натурализма с символической атмосферой «Бёрдмен» напоминает о чеховских пьесах, прежде всего о «Чайке». Разница лишь в том, что искавший «новых форм» натуралист-минималист Треплев поставил декадентский символистский спектакль, а в «Бёрдмене» натурализм подачи материала соединился с ироническим символизмом самого фильма: полеты человека-птицы во сне и наяву. Впрочем, и в самом спектакле, который



«Чайка», режиссер Константин Богомолов. Московский театр-студия под руководством Олега Табакова. 2014

ставит Ригган, тоже не обошлось без символизма: невесть откуда, разве что из «Чайки» с ее «рогатыми оленями», на сцене вдруг появляются танцоры с ветками на головах. Как говорит по этому поводу актриса Лесли: «Когда я мечтала о Бродвее, танцующих оленей там не было».

В конце фильма в разговоре с дочерью Ригган говорит о том, что пьеса, которую он ставит, становится похожей на деформированную версию его самого. Она ходит за ним по пятам и бьет его (в «одно место») таким вот маленьким молоточком. Здесь не так важно, куда именно бьет этот молоточек, важнее он сам, чеховский «человек с молоточком», который должен стучать в двери к довольным, счастливым людям и пробуждать в них совесть и сострадание. Риггана довольным или счастливым не назовешь, однако образ-то очевидно чеховский. И это именно «молоточек» (tiny little hammer), а не «молоток». Может быть, докторский молоточек, что вписывается и в судьбу Чехова, и в судьбу Риггана, играющего в спектакле доктора.

Ну и, конечно, очевидна параллель, касающаяся темы возвращения молодости. В «Чайке» Тригорин говорит Нине: «…Я уже забыл и не могу себе ясно представить, как чувствуют себя в восемнадцать-девятнадцать лет, и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете…» Сравним: в «Бёрдмене» – сцена на балконе. Майк говорит Сэм: «Я бы тебе глаза вырвал и вставил бы их в свой череп, чтобы увидеть этот мир таким, каким видел его когда-то». Лексика, градус разговора иной, чем у Чехова, но тема – совершенно та же.

В том, как главный театральный критик из «Нью-Йорк таймс» миссис Диккинсон выговаривает Риггану, тоже слышится что-то чеховское, но уже в ином плане. Она говорит, что ненавидит Риггана и всех подобных ему – нахальных, корыстных, раздающих друг другу премии

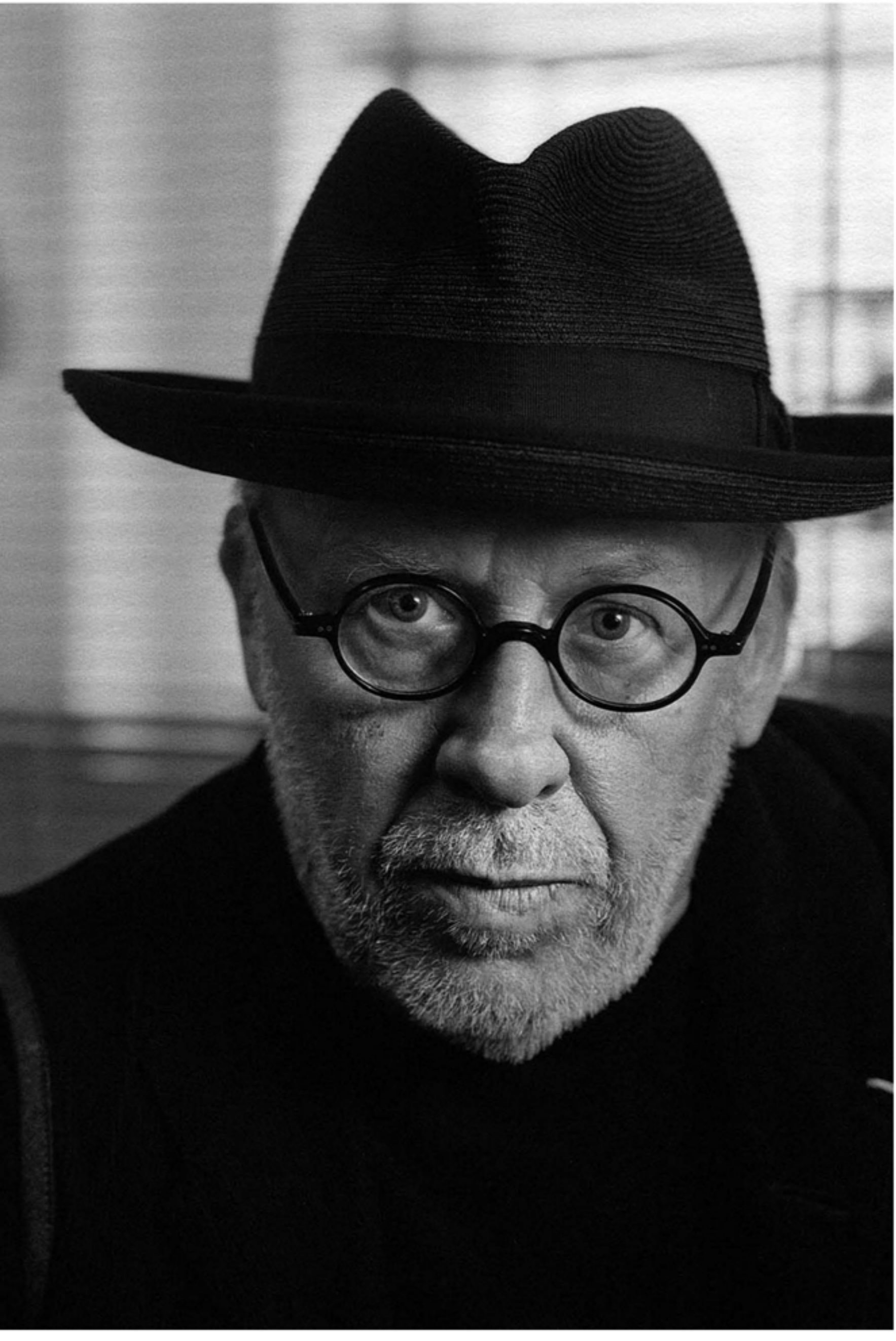
«Бёрдмен», режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту

за мультфильмы и порнографию и не способных даже замахнуться на «высокое искусство». «А здесь, – говорит она, – театр...» А что такое настоящий, «высокий театр» в понимании американской театральной критики? Это Чехов. Кстати, и в рассказе Карвера, легшем в основу спектакля Риггана, главным героем был доктор. Его вызывают по ночам в больницу, он работает на совесть, устает, но у него все же остается потребность говорить о жизни, о любви – расклад, знакомый нам по многим чеховских сюжетам.

Что касается финала «Бёрдмена», то вот здесь вроде бы расхождение с Чеховым самое решительное. У него нет счастливых финалов. Но даже и в этом расхождении чувствуется влияние Чехова: сценаристы отказались от финала, который мог бы выйти совсем уж чеховским. Ригган, как и Треплев, дважды попытался покончить с собой. Но если для Треплева вторая попытка оказалась гибельной, то для Риггана дело обошлось отстреленным носом. В отличие от бедного Эда из рассказа Карвера, который выстрелил себе в рот и прожил всего три дня. В «Бёрдмене» – другое. «Oh, my...» – говорит Ригган, увидев свой новый нос в зеркале. И всё. Травестия трагедии, что, впрочем, и у Чехова было: самоубийство героя заглушается – озвучивается – житейскими репликами персонажей, играющих в лото.

Чехов писал беспросветные драмы и при этом упорно называл их комедиями. Финал «Бёрдмена» снимает безысходность зрелища, что развивалось вроде бы по канве чеховского сюжета, так что «Бёрдмена» можно вполне считать своего рода «комедией».

Нина при всем желании не могла улететь в небо, как чайка, а человек-птица Ригган – смог: все-таки постмодерн на дворе... ◆



Джозеф Кошут

# КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ ТЕКСТА В ОБЩЕСТВЕ

Лекция, прочитанная в Мультимедиа Арт Музее. Москва, 17 апреля 2015 года.

По случаю моей первой (наконец-то!) выставки в Москве я предложил сделать своего рода введение в концептуальное искусство со своей точки зрения. Решил, что будет уместно поделиться с вами некоторыми своими соображениями, которые основаны на моей личной роли и ответственности в этой истории. Обрисовать истоки моей деятельности, опираясь на несколько конкретных примеров, которые я прокомментирую. Замечу, что все это имеет отношение и к здешнему контексту, ведь московский концептуализм родился из социальной, культурной и политической ситуации, параллельной той, внутри которой развивалась моя работа. И еще: я хотел бы посвятить эту лекцию Илье Кабакову.

Концептуальное искусство, если в двух словах, основывалось на понимании того, что художники работают со смыслом, а не с формой, цветом или материалом. Чтобы заставить вещь действовать, в ход может быть пущено все что угодно. А вот форма презентации сама по себе не имеет ценности, кроме той, которую она приобретает в качестве двигателя идеи произведения, даже если он сам входит в идею работы. Таким образом, когда вы имеете дело с произведением, вы напрямую взаимодействуете с идеей и, следовательно, с намерением художника. Конечно, идея может быть и популярной, и сложной. Когда я сказал, что все что угодно может быть использовано в произведении, я имел в виду следующее: игру внутри процесса его наделения значением нельзя концептуально ограничить традиционными границами морфологии, медиальности или объектности.

←
Джозеф Кошут

В качестве примера сошлюсь на свою серию 1965 года «Проторасследования». В ней самая важная

работа – «Один и три стула» (а также неоновые надписи – например, «Четыре цвета четыре слова»). Она присутствует на московской выставке. Использованы сделанные не мной нарочито наукообразные фотографии, задействованы повседневные объекты, а также увеличенные тексты словарных определений. Концепт заключается в том, что эта форма презентации может производиться и воспроизводиться снова и снова. Это так было сделано потому, что не только объект, но и пол, и стена включаются в фотоизображение. Этот прием я использовал, чтобы уничтожить ауру традиционного искусства, сделать акцент на иной мотивации, позволяющей относиться к этой деятельности как к искусству. Иначе говоря, концептуально.

Искусство как таковое, не совпадая с теми средствами, с помощью которых передается идея, есть лишь идея работы и идея в работе. Задача художников – делать произведения, не ограниченные конечным перечнем смыслов, которым, как правило, связано искусство, существующее в качестве объекта. Внимание к смыслу спровоцировало вопросы, связанные с языком и контекстом. Они относятся также к восприятию и производству искусства.

Тут уместно сослаться на то, как в работах середины 1960-х я использовал тавтологию. В «Проторасследованиях» это породило целый ряд смешанных реакций и ложных истолкований. Одной из задач там была попытка актуализировать открытие Витгенштейна: можно ли, определив отношение искусства к языку, заниматься производством языка, функция которого скорее показывать, чем говорить? Такие работы могут преодолеть почти все ограничения, которым подчиняется язык.

Некоторые убеждены, что искусство описывает реальность. Но мы можем утверждать, что произведения одновременно описывают и тот способ, которым они ее запечатлевают. Следовательно, искусство может рассматриваться как нечто, отсылающее к самому себе, но – что еще важнее – такая автореферентность не лишена смысла. Таким образом, искусство демонстрирует именно способ, благодаря которому оно функционирует. Это проявляется в работах, которые лишь притворяются «говорящими», используя художественные и коммуникативные средства и тем самым показывая отличие, хотя в то же время и сходство, с языком.

Мне казалось, что если язык сам по себе может функционировать как художественное произведение, то в различении языка и искусства обнажится прием. Произведение, как двусторонняя маска, в моих работах 1960-х не только рефлексировало о себе, но косвенно работало как двойная рефлексия о природе языка посредством искусства и вообще культуры. Витгенштейн говорил, что стихотворение, даже если оно написано на языке сухих данных, не участвует в передаче информации. Так в художественной практике был запущен процесс вопрошания, который теперь является центральным для нее. Очевидно, что «обнажение приема» художественных институций начиналось

с самого элементарного уровня, то есть с той точки, в которой авторская работа производится.

«Второе расследование» (1968/1969) было отчасти моим личным критическим ответом на мое же более раннее произведение, сделанное с использованием фотографий. Сюда же можно отнести и «Проторасследования», куда также входят «Один и три стула» и «Первое расследование». Последнее состояло из фотографий (негативы увеличенных текстов со словарными определениями и этимологическими справками), которые по форме презентации были задуманы как прием, призванный уничтожить ауру и саму ценность живописи. Это было сделано для того, чтобы зазвучали другие вопросы: о природе искусства и языка. В результате фотография внедрилась в художественную практику, которая стала восприниматься как авангардная. Это побудило меня не использовать фото в течение нескольких лет, начиная с 1968-го, и приступить ко «Второму расследованию», где затрагивался вопрос об анонимных общественных медиа. Поскольку «изящное искусство фотографии» некоторое время существовало параллельно живописи, оно страдало и всеми ее недостатками. Было консервативно, часто апеллируя к «реализму», и при этом определялось, как и лучшие образцы эпохи модернизма.

Мы должны понимать, что каждая фотография – это еще и текст. Мы воспринимаем ее как информацию – и как заметил Ролан Барт, – структура которой не изолирована. К каждому изображению прилагается лингвистический, текстовый компонент. С помощью фотографии прошлое пристегивается к настоящему. Но настоящее живет только как особый теоретический объект. Фотография в этом смысле – посредник между прошлым и желанием будущего. Язык является как бы присутствием присутствия, то есть настоящего, которое есть поток практических потребностей, находящихся в компромиссных отношениях с желанием. Фотография – это редукция, пойманная в форме собственной институциализации, которая есть экран для реальности.

Фотография исчерпывает реальность, являясь при этом своего рода противоречием в себе. Важнейшим для собственного онтологического утверждения. Эпистемология нашего ви́дения сегодня определяется теми фотографиями, которые изображают нашу культурную реальность. Им вовсе не обязательно называться искусством. Искусство все больше сосредоточено во взгляде смотрящего, а не в том, на что он смотрит.

Кроме того, фотография становится воспоминанием, репрезентируя его внутри культурного процесса, который мы непрерывно «овнутряем». Казалось бы, фотография показывает нам мир. Но она также конституирует две стороны субъекта: ее создателя и ее потенциального зрителя. Игра произведения заключается в том, как именно эти два «лица» – репрезентируемый мир и субъект внутри него – отражают друг друга и соединяются в одно целое. Обе стороны этого зеркала должны отражать мир, как это свойственно любому зеркалу. А если

нечего отражать, они все же отражают друг друга, даже если воспринимается это всего лишь как отражение, а не как реальный мир. Таким образом, произведение показывает себя, будучи при этом всегда чем-то большим, чем само по себе.

Итак. Фотография – подобие, которое ссылается на собственный императив: говорит с позиции религии нашего общества. Религии, которую оно в своем высокомерии называет наукой.

Все звуки, которые мы издаем, есть язык, и мы уже не различаем то, что воспринимаем глазами, а что – ушами. Смысл создается в одном котле с изображениями и словами – всем тем, что при внимательном рассмотрении оказывается чем-то лингвистическим. Но в конце концов фотография в этом случае представляет собой пространство случайности, в котором возможны только сиюминутные попытки фиксации, вглядывания в ускользающий момент. И затем поклонение запечатленному событию как утешительной форме нерушимого очарования. Имея дело с фотографией, внутри которой разворачивается конфликт между художественным отражением реальности и потоком ее лингвистической игры, надо не подстраиваться к политическому способу ее существования, но рефлексировать его. Так формируется наша ответственность, а также проясняется способ, благодаря которому мы получаем удовольствие.

Без способности дать название социальной реальности не может быть связи между тем, что фотография показывает, и тем, что она означает. Эстетическое пространство, таким образом, совпадает с пространством этическим. У наших воспоминаний есть свой контекст, и он формирует моральное пространство, которое – раз оно задано – начинает восприниматься как естественное, подобно тому, как наш взгляд на историю находится внутри границ нашего желания. Так и должно быть. Старая фотография обнаруживает прошлое в тот момент, когда ей удается проблематизировать настоящее.

На что же мы смотрим в действительности? Наш визуальный опыт, единый для всех, есть своего рода моральный кошмар. Культурная индустрия должна в конце концов понимать, что смотреть и делать – это теперь одно и то же. Этическое и эстетическое пространства не способны себя узнать. Можно ли сказать, что мы погрязли в отрицании и в нем черпаем наше наслаждение? Можем ли мы приблизиться к собственной памяти? Кажется, мы можем только наметить наши воспоминания, придать им форму, осмысленно артикулируя способ, с помощью которого забываем. Может, мы и хотели бы обратиться к своим воспоминаниям, но определяем для себя каким именно воспоминаниям позволяем проникать в нашу повседневную жизнь.

Произведение искусства ничего не значит – ни для общества, ни для самих художников, если они не движутся к самопознанию. Я имею в виду собственно результат процесса. Художественный процесс – это отражение порыва к самопознанию. В его сердцевине попытка преодолеть ту неподлинность, которая всегда имеется в основе культурной

Джозеф Кошут. «Амнезия»

жизни. Произведение становится неподлинным, когда превращается в закамуфлированную замену того, чем на самом деле не является. Кроме того, субъективная преданность делу, которая также определяет подлинность произведения, часто существует в противоречии с рыночной динамикой, призванной генерировать собственные смыслы. Ее мотором является прибавочная стоимость, не имеющая в конечном счете ничего общего с теми причинами, которые ее порождают и должны быть источником смысла художественной работы.

Быть молодым художником раньше означало вот что: никто не принимал меня всерьез, так что я скрывал свой возраст. Продолжал скрывать его и после того, как мои работы попали в коллекции MoMA, Tate Modern, Музея Гуггенхайма, Центра Помпиду и т.д. У меня было больше восьмидесяти персональных выставок по всему миру, половина из них – до того, как мне исполнилось двадцать пять лет.

На пресс-конференции по случаю моей первой ретроспективы в Музее современного искусства в Париже, я впервые признался, что мне всего двадцать восемь. Поскольку это было в 1973-м, разразился скандал. Осознание того, что возраст художника и, что еще важнее, гендер не имеют значения, а имеют лишь идеи, стало серьезной вехой в мире искусства. Для тех, кто не в курсе, скажу, что именно концептуальное искусство произвело эту важную перемену. Теперь ролевой моделью художника был уже не экспрессионист мужского, конечно же, пола, дикий идиот, христоподобный шаман, создатель ауратических

Джозеф Кошут на открытии персональной выставки «Амнезия» в Мультимедиа Арт Музее в Москве

отпечатков ладоней, производитель уникальных реликвий для рынка, которому всегда надо, чтобы искусство выглядело как искусство.

Появление в 1968-м работ моих коллег, которых стали ассоциировать с концептуализмом, так же как и потребность лэндартистов в галерейном присутствии, привели к тому, что фотография стала рассматриваться как авангардная практика – так, как она не рассматривалась со времен Мана Рэя и других дадаистов начала века. Но затем я пришел к заключению, что фотография начинает страдать теми же недостатками, что и живопись: она определялась формально, технически и априори с помощью авторитета формы утверждала свое значение в качестве искусства. Мне казалось, что все художественные практики были заражены подобными проблемами. Для меня же природой искусства стало само вопрошание о его природе. Вопрос стоял так: каким образом искусство порождает смысл – в первую очередь собственный, а затем уже смысл своего пребывания в мире? Чтобы выяснить это, я должен был задаться вопросом: как искусство производит свой смысл в качестве искусства помимо формально авторитетного и существующего контекста? Ответ: только через представление о работе в мире мы можем понять и как искусство создает свой смысл, и как вообще производится культура.

В 1968-м я стал использовать анонимные общественные медиа как прием репрезентации. Это помогало отделить произведение от той физической формы искусства, которая ассоциировалась с высоким

стилем модернизма. Поскольку никто не ожидал обнаружить искусство на рекламных полосах журнала или на рекламных щитах, оно не получало определения «искусство» априори, как это происходило с живописью, скульптурой или фотографией. Стало ясно, что модернистский подход к этой работе был бы абсурдом. Теперь фотография не могла апеллировать к наследственным формам, которые легализовали бы ее в качестве искусства. Несмотря на это, она все же им была. Это говорит о том, что в ней было больше от того, что можно назвать художественной деятельностью, нежели манипулированием формами и цветом. Это позволило мне отделить художественную деятельность от привычного понимания того, чем может быть искусство. В 1968-м мое поколение имело вполне реальные вопросы к институционализированным формам власти. А живопись казалась замкнутой на себе. Использование продуктов массовой культуры без потакания массам а-ля Уолт Дисней, а также коммерческой рекламы представлялось мне крайне привлекательным и отражало политический активизм того времени.

«Второе расследование» было моей реакцией на эту ситуацию. Я чувствовал, что такие работы, как «Один и три стула», запустили необходимый процесс вопрошания, но их воздействие все больше ограничивалось тем новым прочтением, которое получило использование фотографии. В качестве формы презентации там использовались анонимные рекламы из общественных медиа вроде журналов, газет, рекламных щитов, телерекламы. Считается, что это первый пример создания подобного контекста для производства художественных работ. Его следует отличать от возникшего в следующем десятилетии билборд-арта, в котором такая стратегия репрезентации часто использовалась как самоцель. Эта работа спровоцировала вопрос об онтологии художественного произведения: о роли контекста, языка, институциональной рамки, восприятия. Для меня вопросы, содержащиеся в этой работе, были и вопросами о том, что являлось центральной проблемой моего искусства.

Знакомиться с концептуальным искусством многие начинают с книги Люси Липпард «Дематериализация искусства». Она сыграла большую роль в развитии нарождающихся практик, но ее взгляды в большой степени совпадали со взглядами поколения минималистов, к которому она принадлежала. Чья проблематика ассоциировалась с поздним модернизмом, то есть так или иначе была связана с *объектом* искусства. Большая часть работ, о которых она говорит, вполне корректно называется с тех пор постминимализмом. Мне же уже к середине 1960-х было ясно, что проблема новых работ не в материализации или дематериализации материалов. Проблемной областью, которая определяла мою работу, как и ту деятельность, которая получила название концептуального искусства, была деятельность по обозначению всего того, что связано с производством и потреблением произведений искусства. Каково применение и каковы ограничения языка

в этой сфере? Какое влияние на прочтение работы оказывает контекст, будь то архитектурный, психологический или институциональный? Именно эти вопросы отличали концептуальное искусство от предшествующей ему модернистской проблематики. Именно эта непрескриптивная практика оказалась достаточно гибкой, чтобы продержаться больше сорока лет, став основой в том числе и того, что можно назвать постмодернизмом. Замечательно, что, когда я начинал, мою деятельность нужно было называть концептуальным искусством, а работы сегодняшних молодых художников, к счастью, могут называться просто искусством.

Казалось аксиомой, что если институциональная рамка искусства ограничивала наше представление о том, что есть искусство, когда речь шла о живописи, то такой же принцип годился и для иных контекстов. Поместить работу «в открытый мир» было вызовом, чем-то значительным и, как мне представлялось, онтологически волнующим. В своих ранних произведениях я, конечно, не был озабочен их доступностью. Работа должна была быть «распакована» зрителем, даже если был риск, что она превратится в нечто, что Фрейд звал жутким (unheimliche). Задача: увидеть, как долго она пробудет в мире без того, чтобы я обозначал ее как искусство, прежде чем ее начнут считать искусством, если, конечно, начнут.

В первые годы моей практики это было необходимым компонентом создания контекста, в котором я мог работать и который не определялся априори как искусство.

Для меня все искусство начинается с заимствованного материала. Это условие, обычно замаскированное властью привычек и традиций. Как любой автор, который пишет словами, изобретенными другими, и все же утверждает, что обладает собственной выразительностью, субъективной ответственностью, я использую не только слова, но и предложения, абзацы – иногда даже книги и целые библиотеки, – написанные другими. Производимый в результате смысл заявляю внутри контекста работы. В течение последних десятилетий я как в больших постоянных произведениях для улицы, так и в других работах использовал цитаты из писателей и мыслителей, чьи тексты, относящиеся к теории и литературе, внесли существенный вклад в современную культуру. Их я использую в производстве моего собственного смысла. Так, если взять два примера: в некоторых моих сериях я использовал – между 1981-м и 1989-м – тексты Зигмунда Фрейда, а между 1989-м и 1993-м – Людвига Витгенштейна.

В 1980-х я посвятил себя культурной интерпретации работ Фрейда. Вот что я написал для Венского Музея Фрейда: «Культурная область современности, давшая нам психоанализ и в то же время преобразующую проблематику искусства, породила и кантианский концепт границ не как «тюрьмы», но как путь к пониманию. Без этого не может быть постмодернистского анализа. Можно даже предположить, что психоаналитик должен объединить силы с художником, преследуя

На выставке Джозефа Кошута «Амнезия»

общую антропологическую задачу понимания тех контекстов, которые нас ограничивают и формируют. Самопознание, будь это терапевтический процесс психоанализа или форма рефлексии в художественной практике, – таков общий путь к уничтожению неподлинного». «Единственное, что дает существование фантазиям художника, – это произведения искусства; таким образом, реальность, которая в них вписывается, – это реальность самого произведения внутри мира культуры» (Поль Рикёр).

Но, возможно, вы спросите, что за работы я создавал, зачем их делал? Почему они вообще считаются моими, если состоят из слов, придуманных другими? Я отвечу: как художники мы работаем с тем, что есть. Мы заимствуем фрагменты значений из культурного мусора и конструируем другие смыслы, которые принадлежат нашему времени и нам самим. Точно так же и писатели пишут словами, которые придумали не они. К середине 1960-х стало ясно, что существующая – институционализированная – форма искусства, живопись и скульптура, уже не могла обеспечить создание «текста с собственным смыслом». Для художников она стала знаком и символом пространства модернизма, отсылающего к себе и накрывающего собой новые смыслы. Это видно начиная с «Одного и трех стульев» (1991), «Игры непроизносимого» в Бруклинском музее (1991) и заканчивая недавним «Языком равновесия», моей инсталляцией для Венецианской биеннале в армянском

монастыре на острове св. Лазаря, а также в работе «Ни кажимость, ни иллюзия» для Лувра.

Меня спрашивают: «Являются ли такие работы визуальными? Озабочены ли вы вопросом прекрасного?» Признаюсь, мне сложно разделить визуальное и концептуальное, когда понимание игры элементов в произведении обретается в результате визуального наблюдения. Чтобы концепт был понят, он должен быть каким-то образом передан. Вообще-то, достаточно уничтожить наследие формализма, и этот вопрос покажется нонсенсом. Чтение текстов и понимание игры между ними или между ними и архитектурой – все это визуально. В любом случае я осознаю потенциал, содержащийся во всех смыслах и опыте, которые производит работа, включая прекрасное и уродливое. Понять произведение в связи с его историей и контекстом – значит понять ту ограниченную роль, которую традиционное восприятие может иметь в постижении глубинных смыслов. Значительность традиционной эстетики в игре произведения зависит от зрителей/читателей, что влечет разнообразные риски в их восприятии. Нельзя отрицать существование эстетических реакций, каковы бы они ни были. Куда проще контролировать стремление теоретизировать об этих реакциях. Вспомним Ролана Барта: «Текст – это не строчка из слов, несущая одно, «теологическое» значение, но многомерное пространство, в котором смешиваются и сталкиваются множество текстов, ни один из которых не является оригинальным. Текст – это ткань из цитат, заимствованных из бесчисленных точек культуры».

Сделать работу, которая играет с тем, как мы накапливаем смыслы, – значит, конечно, признать, что она одновременно является и игрой с откладыванием смысла. Это игра в «задержку». Все, что вы можете почерпнуть из моего художественного вклада, – это взгляд на художественный процесс как таковой, поскольку, когда смысл является материалом вашей работы, всегда остается зазор, некое нечто между строк. Именно сквозь этот зазор искусство и видит мир, а также начинает его менять.

Инсталляции часто воспринимаются художниками как своего рода декорации, автономные и построенные для того, чтобы породить некий определенный род игры. Эта игра представляет собой связный и одновременно прерывистый нарратив, составленный из исторических или культурных отсылок. Вызывает формальные ассоциации с художественными и с нехудожественными источниками. А также имеет социальное и политическое значение, заключенное в культурном взгляде на мир.

Игра начинается со зрителя и сводится к тому, что обнаруживает в ней зритель. Диалог – как только он возникает – существует в рамках этого дискурса и начинается как внутренний диалог. Театр, о котором я сейчас говорю, очень привязан к миру. Художники в форме инсталляции получили свободную площадку, которую они превратили в свое собственное театральное пространство. Актеры в этой пьесе играют

без сценария и, кроме того, зрители и актеры тут одни и те же лица. В программе этого вида искусства не найти ни вымысла, ни обычной театральности. Смыслы, созданные специфическим для искусства способом, не теряют значительности в философском и культурном плане, даже если они очевидны или скрыты.

Материал инсталляции – это в первую очередь психологический и социальный опыт, который конструируется внутри архитектурного пространства комнаты. Это происходит благодаря смыслу социального и культурного использования такого пространства вместе со смешанным опытом психологического восприятия конкретного контекста. Мы сознаем и испытываем этот опыт, в то же время помня, что находимся в мире. Знаем, что пребывание в музее или галерее, как, впрочем, и везде, ограничено во времени.

Утрата самосознания, погружение зрителя, заставляющее его забыть о «здесь и сейчас», – вот что делает возможным опыт восприятия вымышленного пространства. А связывает инсталляции с нашим пониманием модернизма их привязанность к месту, к «здесь и сейчас». Эта составляющая и делает их искусством. В этом качестве – в качестве искусства – они и пребывают в мире тот срок, который им отведен.

Нельзя настаивать, чтобы работа, озабоченная вопросами производства смысла, всегда приводила к результатам или хорошо оформленным, либо эстетически приятным, то есть соответствующим давно принятым критериям привлекательности, рыночной желанности или критериям относительного подобия. Не стоит ждать от этого опыта и тщательно проработанной формы, визуальной необычности, выставления уродства или внехудожественной серьезности. Подобные требования неизбежно работают как форма стиля. Произведение может быть похоже на что угодно, включая и такой вариант: свою абсолютную невидимость. Мы знаем, что новое искусство в момент, когда оно вносит свой вклад в историю идей, часто не выглядит как таковое. Если уж вопрос суждения так важен, произведение должно оцениваться исходя из его собственных критериев, и такие критерии принципиальны для его восприятия. Именно они позволяют ввести его в культурную игру. Зритель/читатель должен быть, очевидно, вооружен твердой верой в то, что дело не сводится к простому ознакомлению.

Этот постмодернистский проект – в результате процесса этимологического развития, идущего внутри культуры, – вобрал в себя и черты модернизма. Кажется, что искусство, работая на поддержание собственного признания в качестве искусства, нуждается в постоянном самоопределении, даже если оно будет непрерывно изменяться. Внутреннее стремление искусства к автономии обеспечивает его взаимодействие с миром. А принципиальный отказ участвовать в реальности в качестве еще одного понятного партнера разных интересов – корпоративных, религиозных, развлекательных – есть тот способ, которым оно сохраняет свой конкретный характер. Парадоксальная диалектика искусства, которую Феликс Гонсалес-Торрес охарактеризовал как

«заражение», требует свободного заимствования форм и смыслов из окружающего мира. Вот что обеспечивает динамику внутреннего порядка искусства, которое охраняет собственную идентичность как нечто отличное от него. Делается это для того, чтобы создавать смыслы для тех, кто обитает в этом мире.

От картин, написанных обезьяной, или от детских рисунков искусство отличает то, что является намеренным актом манифестации специфического смысла искусства внутри более широкого человеческого и социального смысла. Этот акт требует от субъекта взять на себя за него ответственность, без этого у искусства нет политической жизни. Без такого отношения к автономии оно никогда не могло бы увидеть себя. Утратило бы самосознание и вместе с ним свою способность быть критической и политической силой в культуре. Или, как говорил Гастон Башляр, «как только искусство становится автономным, оно начинает с чистого листа». В этом смысле искусство утверждает себя как непрерывное и диалектическое новое начинание: внутри своей «автономной» диалектической спирали оно должно быть способно видеть себя, что означает видеть одновременно и мир как таковой в его развитии. Поступая так, человек берет на себя роль производителя смысла, субъективную ответственность за этот поступок и, таким образом, воссоединяет культурный дискурс, частью которого является. Именно это дает искусству его подлинность. Для нынешних и для будущих поколений.

Перевод с английского Александры Новоженовой

Александра Новоженова

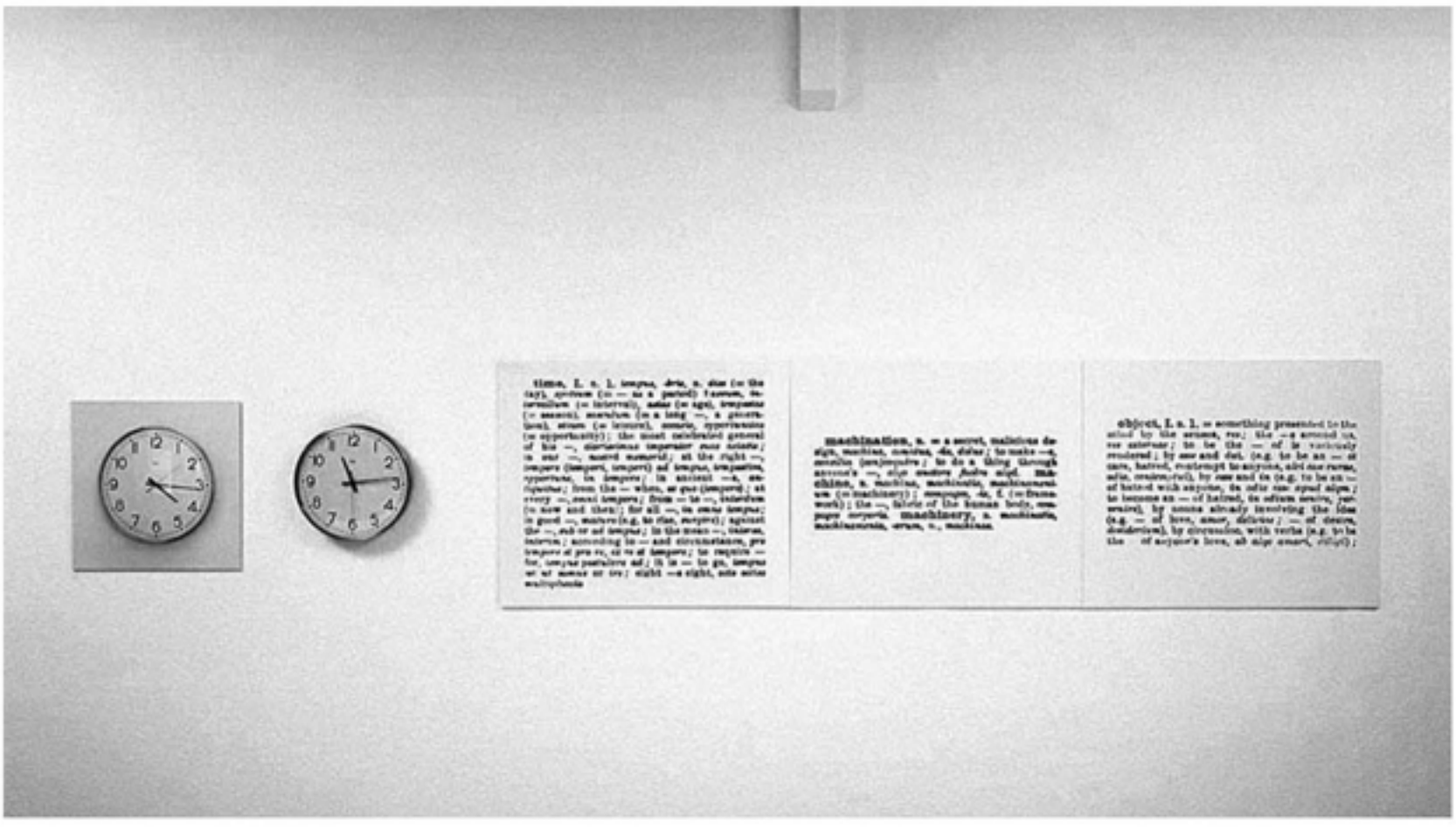
# ПОНИМАТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Работы Джозефа Кошута – в первую очередь 1960-х годов, но и в последующие десятилетия – своего рода пропедевтика концептуализма, повторяющееся первооткрытие и оттачивание метода. Развитие его деятельности – бесконечное упражнение в редукции. Кошут говорит о первичности идеи. Конечно, утверждает он, в произведении может использоваться что угодно – и краски, и формы, и цвета, если только они служат идее произведения. Но разве был момент в истории искусства, когда произведение не служило своей идее? Под специфически кошутовской «идеей» следует понимать скорее не «замысел» художника и не скрытую идеологию, а символическую (языковую) структуру (любого) произведения.

В человеческой психике – как и в миметическом, и почти любом абстрактном искусстве – воображаемый (образный) и символический (языковой) порядок не существуют друг без друга. Кошутовское же понимание концептуализма можно обрисовать как стремление к полному устранению воображаемого. Любые образные содержания изгоняются, «работа» же сводится к языковому трюку, который устроен, как закрывшийся цветок, чьи лепестки указывают своими кончиками в его собственную сердцевину, – это и зовется аутореференцией или отсылкой к самому себе. Кошут тут использует свой знаменитый термин «тавтология». Так работает, скажем, произведение «Четыре цвета четыре слова» (Four colors four words): каждое из слов этой неоновой надписи окрашено одним из четырех цветов. Цвет, как правило, относят к области воображаемого, говоря о «впечатлении», «эмоциональном воздействии» и прочем. А Кошут использует его как сугубо символический элемент: не важно, в какой цвет окрашено каждое из слов, главное, что каждое из четырех слов окрашено своим цветом.

Прочтя эту надпись, вы оказываетесь некоторым образом обманутыми: вместо того чтобы получить художественную прибавку смысла (скажем, узнать из надписи нечто загадочное или парадоксальное, прочесть в нем некое пояснение внешнего мира), вы остаетесь наедине с данностью этой надписи. Хотя эта надпись не имеет пространственного центра, какой есть в станковой картине, она все же ухитряется обнажить собственную сердцевину, оставаясь при том равной себе.

Так, по мнению художника, работает рефлексия об искусстве. Она представляет собой идеальную сознательность автора относительно функционирования произведения в контексте его восприятия, создания и экспонирования. Парадоксально, что обретению знания, что является задачей рефлексии, способствует у Кошута не комментирование событийного наполнения «внешнего» мира, не переработка его образных содержаний, а именно замкнутое произведение, равное самому себе. Символическая тавтология художественного объекта, размещенного внутри автономного пространства искусства, может, по Кошуту, исчерпывающе сказать и о мире, и об автономии: точнее, она




Джозеф Кошут. «Одни и пять часов», 1965

Забавно, что Кошут приписывает функцию саморефлексиии процессу психоанализа, часто используя в своих работах тексты Фрейда. Он даже призывает психоаналитиков в соратники в своей рефлексии о субъекте и культуре. Тут заключается некоторая ошибка, которая свидетельствует и о самом концептуалисте. Для психоанализа производство знания – а именно оно является целью рефлексии – является лишь побочным эффектом, а субъект психоанализа – не то же самое,

Джозеф Кошут

что субъект знания и рефлексии. Для психоанализа, который постоянно смещает субъекта с его собственных оснований, указывая вовсе не на контекст, а на то, что находится «по ту сторону сознания», важен Другой. Самоанализ, в отличие от саморефлексии, осуществить невозможно. Ведь он занят бессознательным, а изнутри собственного сознательного «я» связь с вытесненным установить невозможно. Кошута занимает очистительный императив сознательности автора – но не в глубины собственного бессознательного, а в сторону поиска «действительных» контекстов своего функционирования.

Всю свою карьеру Кошут почти не привлекает в свои произведения не только воображаемые, но и вообще социально-политические содержания. В московской лекции он говорит, что именно его первые работы способствовали возникновению институциональной критики и даже критики феминистской. Он не без гордости упоминает свой вклад в торжество новой ролевой модели художника-концептуалиста, нейтрального носителя мысли, не зависящей от гендера и возраста. Эта модель приходит на смену маскулинно-экспрессионистскому этосу модернистского гения-дикаря. При этом сам Кошут тоже стал фигурой в некотором смысле прескриптивной (то, что должно делать). Его можно обозначить как новый, антиэкспрессионистский, но все же эталон художника-мыслителя мужского пола и сократического типа, изрекающего мудрость за мудростью, тавтологию за тавтологией.

Творчество Кошута на протяжении многих лет в каком-то смысле развивалось в очень узких рамках его самоограничения, принуждения к оттачиванию раз и навсегда обнаженного приема, постоянно мыслящего себя относительно автономии искусства. Упрекать его в этом сложно, поскольку спектр реакций на его работу и вариаций, которые были найдены к этому методу главным образом в американском концептуализме, оказался невероятно широк и раздвинул жесткость кошутовских границ. Его универсалистский метод стал

Джозеф Кошут «The Phenomenon of the library», 2006

основой специфических подходов концептуалистской критики конца 1960–1970-х.

На Западе – прежде всего в Америке – концептуализм куда больше, чем целям построения некой альтернативной общности диссидентского типа, как это было в СССР, являлся языком критики властных структур, механизмов принуждения, воспроизводства гендерного неравенства и всего того, что мы ассоциируем с критической теорией. Одной из ее характеристик как раз и был концептуализм, вписанный, в свою очередь, в более широкий контекст языкового поворота, ориентации на работы Лакана, Фуко и другие взаимосвязанные теоретические пространства этого десятилетия, которое можно назвать десятилетием интеллектуальной и художественной «сознательности».

Другие художники, отказавшись от верности автономии и «внешних» содержаний, тоже использовали открытия Кошута. Люси Липпард, о которой Кошут несправедливо отзывается как о «постминималистке», неверно толкующей принципы концептуализма, развила возможности, заключенные в работе «Один и три стула», связанные с переформулированием условий циркуляции и распространения произведений. Ее «Номерные выставки», название каждой из которых совпадало с числом жителей того города, в котором выставка монтировалась, стали важным шагом в демократизации распространения искусства. И еще в демократизации кураторского отбора, то есть анализа социальной структуры выставок. Если «Один и три стула» – работа, в которой принцип производства и воспроизводства работы по инструкции, – есть главное содержание, то выставки Липпард уже полностью собирались по инструкциям художников. Их задача не сводилась только к простой декларации этой возможности. Скорее, эта функция использовалась прагматически и открывала новые средства демократизации кураторской и выставочной деятельности, равно как и самого статуса объекта искусства.

Липпард разрабатывала возможности феминистской критики внутри концептуализма. Она начала заниматься сетями циркуляции и отбора искусства. В последних «Номерных выставках» участвовали уже только женщины-концептуалистки. В их работах, точно так же очищенных от любых воображаемых элементов, женская позиция конкретизировалась в символической структуре. Параллельно как бы «нейтральному», «универсальному» кошутовскому высказыванию развивалось высказывание, структурированное внутри сетки гендерных координат. Рефлексия тут существовала в более широком социальном контексте. Женщина понималась не как образ или тело, но – на уровне языковой общественной структуры – как жена такого-то, дочь или мать такого-то. Более поздний пример развития кошутовского приема – работа Феликса Гонсалеса-Торреса 1991 года «Идеальные любовники». Она называется «Часы: одни и пять» (сами часы, фотография часов, словарное определение часов и словарное определение слова «время») и очевидно цитирует кошутовскую вариацию на «Один и три стула». Часы у Торреса начинают идти вместе, но со временем неиз-

Джозеф Кошут «Один и три стула», 1965

бежно рассинхронизируются. Работа посвящена умершему от СПИДа любовнику художника. В более аффектированном искусстве 1990-х такой кошутовский прием может нести не только критическую функцию, но и другое содержание. Работа была сделана на волне эпидемии СПИДа, которая стала мобилизующим фактором для нью-йоркского художественного сообщества. Не замыкаясь на себе, но отсылая к очень конкретной и личной истории, она усложняет свою структуру. В этой работе соотнесенность двух одинаковых часов, между которыми возникает и нарастает относительное различие, начинает работать

как метафора чего-то внешнего по отношению к содержанию: метафора утраты и невозможности быть/идти вместе.

Свою московскую лекцию Джозеф Кошут посвятил Илье Кабакову. Если посмотреть на работы этих выдающихся художников, будет сложно понять, почему они зовутся концептуалистами, настолько поразному «устроены» их произведения. Рецепция Кошута в России произошла довольно поздно – его текст «Искусство после философии» перевела в 1979 художница Надежда Столповская, жена Юрия Альберта. Кошут тогда был важным героем в основном для среднего поколения концептуалистов. Причем воспринимался не как некий носитель критического метода, а как часть канона западного искусства, на который следовало ориентироваться, сравнивать себя с ним, почитать и в конце концов высмеивать. Ведь сообщества советских концептуалистов этого периода были – в отсутствие институций – заняты (полушутливо-полусерьезно) взаимной легитимацией в качестве художников, постоянно ссылаясь друг на друга. Но и ориентированы на «инобытие» искусства, устроенное как пантеон западных звезд, одной из которых является Кошут. Это была неизбежная для ситуации, в которой находились художники, аберрация понимания автономии и использования игры внутри символической структуры, понятой как структура художественных иерархий.

Если работы Кошута никогда не выходят за собственные рамки и всегда устроены так, что их почти невозможно проинтерпретировать, то работы Кабакова идеально подходят для вчитывания в них разнообразных содержаний. Этому способствует их «красочное» – воображаемое многообразие и сказочность, их метафоричность. Метафорой «классический» концептуализм часто жертвует в пользу конкретного указания на некую относительную точку в символической структуре, будь то пространство, измеренное в километрах, время, измеренное в секундах.

Джозеф Кошут – идеальная фигура для того, чтобы, сопоставив с ним Илью Кабакова, понять, как устроен московский концептуализм и как сильно отличаются их интенции.

Нина Спутницкая

# ГУЛЛИВЕРКИНО: ОБРАТНАЯ СТОРОНА СКАЗКИ

### «Руслан и Людмила»: царство мертвых

Последняя работа Александра Птушко в игровом кино – сложнопостановочная экранизация пушкинской сказки, продираясь сквозь комиссии и худсоветы, была окрещена «апофеозом кича». На самом деле «Руслан и Людмила» (1972) – уникальный опыт советского кино по введению в одной постановке множества конструкций, по-своему непревзойденный опыт, на который был способен в то время только неутомимый Птушко[1].

И хотя его фильмы имели резонанс за рубежом и оказались этапными в освоении российским кинематографом выразительных возможностей цвета, комбинированной и трюковой съемки, стерео по поляризационному способу, за Птушко закрепилось амплуа не изысканного мастера, не утонченного умельца, а самородка-фанфарона, зачастую лишенного чувства меры, иногда и эстетического чутья. И даже именование его «изобретателем» нередко окрашивалось снисходительной интонацией и сопровождалось оговорками. При этом по меньшей мере в одном разногласий нет: Александр Птушко – уникальный аниматор, повлиявший на ход развития жанра сказки в мировом кино.

Мультипликация была для него территорией неограниченных возможностей. В организованном Птушко после успеха «Нового Гулливера»[2] (1935) объединении объемных фильмов на «Мосфильме» за четыре года было создано свыше десятка фильмов. Мастерская, вспоминали соратники режиссера, была миром ватина, пластилина, шарниров. Здесь обучались и в короткий срок овладевали профессией актеры-кукловоды, скульпторы-мультипликаторы, работали Вячеслав Левандовский, Марина Бендерская, Валентин Кадочников. Особенность творческой манеры Птушко

1. Во время съемок «Руслана и Людмилы» Птушко был тяжело болен, на съемочной площадке врачи разрешали работать не более четырех часов.

2. Первый в мировой кинематографии полнометражный фильм, созданный средствами объемной мультипликации, где мультипликационные персонажи сосуществуют с живым актером.

«Золотой ключик»

заключалась в ее сближении с игровым кино до критической дистанции: ракурс, построение мизансцен, выбор операторских точек, взаимосвязь игры куклы с игрой актера породили споры о необходимости существования объемной мультипликации: «Мульти копирует актера – зачем тогда мульти?» В итоге в начале 1940-х годов объединение Птушко было упразднено. Он пытался возродить кукольную анимацию в России позже и после неоднократных обращений в разные инстанции получил назначение на пост руководителя «Союзмультфильма», который возглавлял меньше двух лет. Страсть к мультипликации, стремление к оживлению мертвого и костного, обращению будничного в сказку стала приоритетным для Птушко и в игровом кино.

Перечень специальных конструкций для «Руслана и Людмилы» насчитывает сотню пунктов. При этом среди разработок не только отдельные механизмы, но и комплексы сложных инженерных объектов. На три месяца на картину вызывали скульптора для изготовления деталей аллеи титанов в саду Черномора и стеклодува для создания стеклянных рыбок и застывших фонтанов, скульптора-лошадника для мумий «вздыбленных коней» и художника-мультипликатора для прорисовки 15–16 тысяч фаз Руслана, скачущего по воздуху на коне (для перевода на «блуждающую маску»[3]). Коллекцию кристаллов и несколько друз планировалось покупать у геологов, а коллекцию кораллов – в комиссионном магазине. Предметный мир сказки украсили оригинальные скульптуры, которые Птушко всегда делал сам в перерывах между съемками. Особенно поражает диапазон материалов: волхв из бивня моржа, змей из раковины коралла, из саксаула, арапы из кокосовых орехов и ракушек – архивы сохранили только фото диковинного реквизита.

Тяга к натурализму не раз приводила режиссера к оригинальным пластическим решениям и, как водится, к разносам на худсоветах. «Ага, попался, вражий дух? Из одного я сделал двух» – эту фразу оруженосца

3. Кинопленочная технология комбинированных съемок, позволявшая совмещать актеров и другие объекты с произвольным фоном при помощи двойной экспозиции. Дополнительная масочная кинопленка содержала движущееся изображение, а часть кадра, совпадающая по контуру с объектами съемки, затенялась.

«Новый Гулливер»

Руслана Птушко дописал к пушкинскому тексту сам, чтобы оправдать применение в финале фильма трюка с рассечением воинов с головы до пояса. Сегодня его сказка попадает в категорию фильмов с обилием сцен насилия; по современным критериям, предъявляемым в России к аудиовизуальной продукции, это отнюдь не семейное кино. Зато специалистов по визуальным эффектам до сих удивляют экзотические приспособления, придуманные специально для экранизации пушкинской сказки: механизм для отбрасывания срубленной головы и зарядное устройство для нее, каркасы механических ног с амортизаторами, маятниковая система для вылета героини в окно, ковер-калейдоскоп или стрелы, разламывающиеся в полете на шесть (!) частей. Поскольку работы по методу «блуждающей маски» считались дорогостоящими, а имеющееся на студии оборудование не всегда позволяло добиться необходимого результата, группе Птушко приходилось разрабатывать каркасы для полета Руслана и Черномора и рычажные устройства для подъема актеров, специальное приспособление для полета шапки с головы Черномора и конструкцию подушки, разрубаемой в воздухе мечом. К наиболее сложным трюкам относились полеты и подъемы актеров, переход Людмилы по воздушному мостику, полеты посуды и подносов.

В середине 1950-х Птушко использовал для создания массовых сцен новаторский метод «автоматических перекладок» братьев Владимира и Ивана Никитченко, а в последней своей сказке предпочел воссоздать все «в натуральном виде». Так в кадры финального боя Руслана с захватчиками земли русской он вводит быков: внутри механических чучел с педальным приводом находились два человека. Стадо в финале заставляет вспомнить «Стачку» Сергея Эйзенштейна, застывший город в «Сказке о царе Салтане» (1966) – «Париж уснул» Рене Клера. Птушко увлекался цитированием авангарда, а при знакомстве с архивами режиссера поражает его знание западной, в особенности американской, кинематографии.

«Илья Муромец»

Александр Лукич приятельствовал и в 1930-х даже сотрудничал с Эйзенштейном, который также обожал розыгрыши, провокацию и кинотрюки. Не случайно кадры из фильма «Александр Невский» Птушко включает в свои книги как пример высококлассной комбинированной съемки. А в «Сказке о царе Салтане» по-своему воспроизводит патетическую монтажную фразу взревевших львов из «Броненосца «Потемкин»: львов сыграли переодетые «под мрамор» пудели – собачек Птушко утянул в белые рейтузы и приспособил к мордочкам картонные маски. При этом в минуты роковые зверьки не только в страхе оживают и бросаются врассыпную, но и сочувственно плачут о тяжкой доле государя.

Руководство студии всячески стремилось сдержать пыл неистового сказочника и в целях экономии бюджета, и из эстетических соображений. Поэтому, в частности, сжимается метраж первого отечественного широкоформатного фильма «Илья Муромец» (1956) и активируются поиски бюджетных, но требующих кропотливого труда решений от энтузиастов: на фильме состоялась апробация научно-исследовательской работы художников и специалистов по комбинированным съемкам братьев Никитченко. Именно благодаря их изобретению «автоматических перекладок» в эпизодах татарского нашествия появились сто тысяч всадников и материализовалась эпическая формула «от топота конского солнце померкло». Грандиозная армия, созданная на основе десяти тысяч фотографий, снималась методом многократной экспозиции, при этом светлые кони предварительно красились анилином в разные цвета. Птушко начинал работу в кино вместе с Никитченко – недооцененными специалистами, в творческих биографиях которых много белых пятен. А в 1940-х годах режиссер пишет в соавторстве с оператором Николаем Ренковым две книги, резюмируя опыт отечественного кино в области трюковой и комбинированной съемки, и не раз обращается для иллюстрации приемов «блуждающей маски» к довоенному фильму «Руслан и Людмила» Владимира Никитченко

и Виктора Невежина (изначально фильм планировался для постановки Эйзенштейном).

«Для меня пересъемка может быть только по вине лаборатории. Я уверен в своей работе и не экспериментирую», – утверждал Птушко во время войны, когда делал для фильмов студии «взрывы», и, по признанию Ивана Пырьева, в этом ему не было равных. Однако план комбинированных съемок в те годы составлялся в конце работы над картиной, поэтому вписать в бюджет эффектные сцены иногда удавалось с трудом. Но и десятилетие спустя, в 1950-х, ситуация почти не изменилась: комбинаторы не считались членами съемочной группы и были выделены в отдельную категорию, с отдельной сметой и календарным планом. «Если завтра мы представим заявку на эксперимент с целью проверки новых приемов съемки фильмов сказочно-фантастического характера, то средств на это ни при каких обстоятельствах не получим», – признавались Никитченко на страницах «Искусства кино»[4].

Итак, «Руслан и Людмила» Птушко был заявлен в 1969 году на «Мосфильме» как «национальный проект». И в нем со всей мощью и наглядностью воплотилась безудержная страсть режиссера к кукле.

### Взрослые дети: как важно (о)казаться куклой

Людей Птушко снабжал бутафорскими телами и масками, для животных сооружал каркасы голов с глазами, а кошек превращал в чертей, наряжая в шапочки с рогами. Причем чаще всего Птушко не только конструировал, но и изготавливал куклы и всяческие приспособления собственноручно. А началось все с петуха в «Золотом ключике» (1939): плохо «работавшей» птице режиссер завязал глаза изоляционной лентой, покрасил ленту в цвет перьев и на ней нарисовал искусственные глаза – тогда петух «заиграл» как требовалось. Много сил ушло на тренинг собаки, чтобы она синхронно открывала и закрывала пасть в нужные моменты, – на пленке появился говорящий пес Артемон.

Работа с куклой никогда не была Птушко в тягость, несмотря на ее кропотливость (на лесенку в шесть ступенек его Буратино поднимался шесть дней по семь рабочих часов каждый, а на экране этот проход занимает не более десяти секунд). Актеры облачались в диковинные костюмы, надевали массивные маски, парики и становились дублерами кукол. С особенной филигранностью разработаны в «Золотом ключике» эпизоды с оптическим совмещением объектов. Например, кадр беседы новорожденной куклы с мастером снимался так: Георгия Уварова, исполнявшего роль папы Карло, сажали близко к киноаппарату перед обыкновенным частично закрытым тканью столом, а в четыре раза бóльшую половину стола располагали на пятнадцать метров дальше и на нее сажали Ольгу Шаганову-Образцову, игравшую Буратино. Киноаппарат устанавливался в точке, с которой обе половины стола, совместившись, казались цельным столом, а герои – сидящими напротив друг друга… «А чтобы я умела погладить воображаемую щеку моего папы, мне сверху с колосников спускали ниточку. По этой

4. «Почему забыто искусство комбинированных съемок». – «Искусство кино», 1956, № 5, с. 32.

ниточке я и водила рукой», – делилась актриса секретами съемок идиллической семейной сцены[5].

Повесть Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» увидела свет в 1936 году и тотчас обрела колоссальную популярность. Но за три года, разделявшие ее выход и создание фильма, центральный образ претерпел существенные изменения. В киносказке Птушко по сценарию писателя сорванец становился носителем нормы: чтобы не попасть в ловушки врагов, ему не хватало только житейской выучки. Он продает «Азбуку» не ради похода в театр, а чтобы освободить черепашек из неволи, и именно за этот поступок Буратино награждается матерью черепахового семейства заветным ключиком. Не случайно имя героя не вынесено в название: предмет превалирует над человеком. Картине «Золотой ключик» режиссер, актеры, художники, мастера кукол, оператор со всей щедростью отдали много таланта, изобретательности. Но фильм показался многим тяжеловесным, утомительным за счет избытка диковинных деталей и чудес. Слишком много в сказке кукол, лишенных характера, в отличие от рисованной мультипликации, замечали современники. Но между тем «Золотой ключик» зафиксировал состояние социокультурного вакуума, нивелирование человека, его мимикрию, момент, когда природа (сущность) героя оказывается переменной величиной, зависимой от точки зрения. Поэтому сегодня фильм чаще вспоминают в связи не с потрясающими визуальными эффектами, а с финальным эпизодом, когда на спасение героев в буржуазную страну на корабле (как не вспомнить корабль Sontay, привезший в СССР испанских детей-беженцев в 1937 году) прилетает усатый великан с трубкой.

Летчик-полярник принимает на борт гигантского судна только кукол и мастера по их изготовлению: Карло (представитель рабочего класса) нуждался в опеке наравне с детьми. И хотя в эпизоды сотворения Буратино вложено не только много режиссерской выдумки, но и отеческого тепла, Карло – не родитель, не демиург, а только подмастерье в деле создания особенного поколения марионеток. Тема двойничества реализовалась через официозный заказ на нового человека. Птушко своеобразно разыграл мотив: кукла (то есть особый биотип) превращается в социотип. У всех положительных персонажей (кроме взрослых) имеется искусственный двойник. При этом ребенок-игрушка к финалу истории не становится человеком. Не суждено Буратино вслед за литературным прототипом и стать артистом, выйти на сцену нового театра, равно как и обрести отца.

Ввести куклу в мир людей – этому были посвящены первые советские фильмы, комбинирующие в кадре кукольного персонажа и человека, – серии о Бузилке, Братишкине. Фильм Юрия Желябужского «Приключения болвашки» (1927) представлял подробный процесс создания деревянного человечка на фабрике игрушек. Исключением стал «Новый Гулливер»: артековцу Пете, оказавшемуся в удивительной стране, приходилось интегрироваться в герметичный мир маленьких

5. «Записки Буратино». М., Госкиноиздат, 1939.

«Руслан и Людмила»

человечков. Драматургия «Нового Гулливера» строится не на взаимоотношениях пионера и лилипутов, а на взаимодействии пограничных миров. Петя остается зрителем, высказывающим свое мнение, но никак себя не проявляет, пока не включается в действие потусторонний мир Лилипутии – мир подполья. О борьбе с правящим классом лилипуты-пролетарии узнают благодаря тетрадке пионера, испещренной лозунгами; назревает восстание. Когда правительство пытается оттравить Петю-Гулливера, рабочие спасают ему жизнь. Правительство призывает на помощь бронечасти, полицию, флот: грохот крошечных танков, марши миниатюрных войск, взрывы маленьких домиков впечатляют значительно больше, чем подвиг Пети, одной рукой отводящего от города весь лилипутский флот. Человек помещен в центр, но мир Лилипутии эксцентричен. Для ее обитателей Гулливер – лишь аттракцион.

В процессе съемки авторы провели множество расчетов масштабных и пространственных соотношений между куклами и актером: необходимо было подбирать одинаковый по характеру, но совершенно иной по интенсивности световой рисунок. Новизна и необычность визуального решения потребовала таких же пропорциональных масштабов от звуковой палитры фильма (звукооператор А.Коробов, звукооформитель Я.Харон): музыка, голоса, шумы; комариный писк труб лилипутов диссонирует с трубами артековцев. При озвучании был применен новый метод изменения тембрового качества голоса: примерно на 3–3,5 тона была повышена звуковая фактура. В результате возникает ощущение, что грампластинку, на которой записывался звук, пустили со значительно увеличенным числом оборотов. Художник по куклам «Нового Гулливера» (а их в фильме свыше полутора тысяч) Сарра Мокиль получила специальный диплом жюри в 1935 году на I Международном кинофестивале в Москве. В ее лице Птушко обрел верного соратника, под его руководством в 1930-х Мокиль поставила несколько кукольных короткометражных фильмов («Репка», «Лиса

«Сказка о царе Салтане»

и волк», «Танцы кукол»). Даже уйдя из объемной анимации, художница делала маски, чучела, кукол животных и птиц для всех фильмов мастера.

Декларируемый Птушко посыл «осмыслить события с классовой точки зрения» – неизбежная дань идеологии. Однако спустя десятилетия в «Новом Гулливере» очевидны иные коннотации, его идеологический смысл стерся, и сегодня возникает новое семантическое поле ассоциаций, которые, скорее всего, не закладывались авторами: мир буржуазии многолик, красочен, в его представителях подчеркнуто артистическое начало, тогда как Петя и рабочие – лишь исполнители рекомендаций и песен, записанных под диктовку. Мертвенность огромного, но беспомощного пионера подчеркивается и в паратекстовом пространстве фильма: воздвигнутая в Москве на Пушкинской площади в рекламных целях огромная неуклюжая скульптура Пети-Гулливера по размеру намного превосходила знаменитый памятник русскому поэту и стала своего рода проектом «модальной структуры личности» для советской культуры 1930-х.

### Спецэффекты и политика – политика спецэффекта?

Опыты, предрекающие рождение виртуального актера, как водится, принимались с недоверием, нередко в штыки. За размашистость решений Птушко не раз осуждали коллеги. Например, в «Садко» (1952) оппонентов смутило, что Феникс будет играть женщина и при этом «из зада птицы Садко будет дергать перья. Нехорошо! Играет на низменном чувстве»[6]. Но еще больше поражало рецензентов недостойное поведение героя в чужеземных странах, окрашенное «неверным политическим звучанием». В эпизоде с варягами обнаружилась «неоправданная агрессия», оставляющая «невыгодное впечатление о поведении русских». Особенно опасными показались сцены в Индии, которую некоторые члены худсовета восприняли исключительно как страну с точным адресом, занимающую определенное географическое положение

6. РГАЛИ, ф. 2453, оп. 3, ед. хр. 976, л. 11.

на планете: «Герои набивают казной мешки, ведут себя как мародеры. Снова герой играет на низменном чувстве». Словом, Садко Птушко представлялся тогда человеком «беспардонно-бесцеремонным во всех человеческих отношениях»[7].

Почему из финального эпизода сказки о новгородском купце исчезла роскошная птица Феникс (Лидия Вертинская), с трудом добытая героем в индийском царстве? Не сделали вовремя макет, а рир-проекционный аппарат давал плохие результаты при натурных съемках – и Садко (Сергей Столяров) ограничивался только заверениями: счастье возможно лишь на родной земле. Не только сложное постановочное решение вызывало неудовольствие начальства. «По морально-этическим соображениям» были сокращены картины купеческих пиров и питейного разгула, «искажающие подлинный исторический образ этого вольного русского города», и полностью исключены путешествия Садко и его дружины в Черном царстве. По рекомендации худсовета авторы отказались от появляющегося в каждой стране приема с птицей, поющей о счастье, и главное – был «более четко определен философский смысл счастья в представлении господствующих классов чужеземных стран». Посему путешествие в Китай было замещено посещением Японии, поскольку «показ конфликта русских путешественников с китайцами и самого Китая в неприглядном виде, даже в сказочно-фантастическом плане является нецелесообразным. Иная же трактовка «желтого царства» по замыслу фильма и развитию действия невозможна»[8]. (Правда, в финальном варианте были отсечены и приключения в Стране восходящего солнца.)

В 1960-х Роджер Кормен не случайно обратил внимание на два фильма Птушко и решился перемонтировать их для американского проката (без соблюдения авторского права): «Садко» был превращен в «Новые приключения Синбада» (монтажер Фрэнсис Форд Коппола), а советско-финский «Сампо» (1959) – в «День, когда земля замерзла». Для выпуска их в США потребовалось только сократить общие планы и патриотические лозунги, с которыми пафос борьбы за социальную справедливость исчезал. А картинка оказалась универсальной и соответствовала критериям фильма-фэнтези: герой-добытчик совершал удивительное путешествие, демонстрировал недюжинные физические способности в схватке с представителями темных сил, используя магический предмет. Особенно впечатлил Кормена «средневековый антураж» «Сампо»: в «День, когда земля замерзла» были введены закадровый этнографический комментарий о карело-финнах в начале картины и патетические речи Лемминкяйнена о силе любви и решимости сражаться с нечистью.

В «Сампо» Птушко показал оживление монумента – памятника первому собирателю рун Ленроту. Для этого нашли двух похожих актеров, сделали с их лиц гипсовые маски, а увеличить сходство помог пластилин. Затем форму пластилиновой добавки повторили в каучуке и полученные приспособления надели на лица актеров. Складки одежды,

7. Там же, л. 12.

8. Там же, л. 2.

которые были на памятнике, скульптор повторил на костюмах, пропитанных резиной – таким образом сохранялся первоначальный рисунок бронзы при движении. Правда, хоть эксперимент и можно назвать удачным, идею ожившей скульптуры Пушкина для следующей экранизации Птушко на «Мосфильме» не поддержали.

Один из характерных мотивов в творчестве Птушко – самосознание персонажа. В ситуации поиска своего места в безумном мире находился уже его первый киногерой. Курносый, круглощекий, большеглазый, с лихо сдвинутой на затылок кепкой и галстуком, повязанным то ли по-пионерски, то ли по-ковбойски, проказник Братишкин по всем признакам истинный пролетарий, но лихо управлялся с оружием (спрятанными в рабочих штанишках пистолетом Макарова и револьвером). Он – лилипут в стране великанов, стране, полной тайн и необъяснимых событий. Братишкин рождался на свет заново в ряде серий. Например, в серии «Случай на стадионе» (1927) он вылуплялся из футбольного мяча, когда страна впадала в безумие – «спортивную горячку» вокруг матча Москва – Киев.

В объемную анимацию Птушко попытался вернуться в конце 1940-х годов, как раз в момент первых триумфов чешской анимации на международных фестивалях. Но безуспешно. Однако вскоре его опыт вспомнили. В ноябре 1955-го из командировки в Чехословакию вернулась русская делегация с подробным отчетом о работе киностудий, кинолабораторий, киносети. Режиссер-мультипликатор Владимир Дегтярев – в скором будущем звезда отечественной кукольной анимации, – описывая способы изготовления шарнирных кукол (с приложением фотографий конструкций, которые использовались еще Птушко, и прибора контроля движения кукол, изобретенного им же на раннем этапе развития советской анимации), сетовал, что опыт отечественного кино был усвоен чехами, тогда как «в Союзе сейчас конструкцию кукольную перегрузили и ввели конструкцию театральных кукол», а школа мультипликаторов-объемщиков так и не создана. В тот же год Карел Земан выпустил на экран комбинированный фильм о путешествии школьников в доисторические времена («Путешествие в доисторическую эпоху», тоже купленный Корменом и перемонтированный для проката в США в середине 1960-х годов), словно воплощая до конца не осуществленную мечту Птушко – воссоздать мир мезозоя средствами объемной анимации…

**Парк Юрского периода по-советски: человек против Левиафана**

И в фильме о покорении Венеры (впервые в истории мирового кино) для Птушко главными исполнителями были куклы, благодаря чему реконструкция доисторического мира оказалась достовернее, чем у мастеров научно-фантастического жанра, обратившихся к аналогичным сюжетам спустя десятилетия. К середине 1950-х на фоне развития научных знаний тема космических путешествий в игровом кино вызывает невиданный интерес. Можно предположить, что не только

«Садко»

общемировая тенденция в кино и заказ на популяризацию достижений советской науки, но и тот факт, что «Оскаром» за спецэффекты в 1951 году был премирован фильм «Место назначения – Луна» Ирвинга Пичела (продюсер Джордж Пал), мог служить для Птушко, внимательно отслеживающего развитие технологий в кино США, дополнительным импульсом для воскрешения очередного замысла сложно-постановочного фильма. Птушко с Самуилом Болотиным подают на «Мосфильм» заявку на фильм о полете советского экипажа на вторую планету от Солнца в поисках урана, работают над несколькими вариантами сценария, но не находят поддержки. Между тем замысел «На далекой планете» развивает идеи, над которыми Птушко работал еще в 1930-х.

Первый вариант сценария о путешествии на Венеру был представлен Болотиным и Птушко на «Мосфильме» сразу после триумфального проката «Нового Гулливера» в октябре 1935 года и назывался «Голубая звезда». Работа была в целом одобрена директором студии Борисом Бабицким, но отправлена на доработку. Руководство не устраивал образ антагониста – профессора Герта и излишне подробное описание подготовки к космическому полету. В соавторстве с Алексеем Толстым Болотин полностью переписывает сценарий, меняет название, и Птушко приступает к съемкам фильма «Утренняя звезда». При этом сверка двух вариантов сценария о космическом путешествии служит выразительной иллюстрацией стремительной смены приоритетов в советской кинокультуре. Во втором тексте на неизведанную планету летят два экипажа – германский и советский, мир Венеры оказывается более устрашающим, чем в «Голубой звезде» с ее утопическим подтекстом (время действия – семьдесят лет после победы мировой революции). В первом сценарии подробно выписан интерьер, ландшафт, создана атмосфера романтическая и жуткая одновременно, и путешествие на Венере превращается в головокружительную авантюру с разоблачениями, побегами, рискованными экспериментами.

«Сампо»

Летающий аппарат атмостат перед взлетом приобретает форму идеального шара, покрытого сеткой шестиугольников, он взлетает, как мыльный пузырь, исчезает, словно испаряясь, и за 50 минут долетает до Венеры. Чужая планета встречает землян морскими чудовищами: плезиозавры и огромный осьминог кидаются к дерзким пришельцам. Особенная символическая функция принадлежала голубому цвету и его оттенкам: голубая гора, хранящая заветную руду, фосфорные дорожки, освещающие путь в ночи. Интересен интерьер кабинетов ученых – вырастающие из-под пола стулья и столики, «умная» кухонная техника. Лодка в виде летучей амфибии, кресло, сооруженное из кустарника, – все это характерный для научно-фантастических повествований футуристический образ будущего. Герои снабжены планшетными компьютерами, гибкая металлическая тетрадь или карта местности масштабируют картинку, текст на них динамично возникает и исчезает. И тут же причудливая фауна Венеры: рогатая лягушка величиной с быка, трусливые игуаноиды, трехглазые рыбы и метровые стрекозы мегайнеры.

Сохранившиеся кадры экспериментальных съемок к фильму подтверждают, что инопланетное у Птушко получалось более достоверным, чем земное: скупо описана в сценарии Мировая Коммуна, среди архитектурных сооружений нашлось место только гигантским памятникам Ленину и Сталину. Капитан корабля – чернокожий Марами, – изобретатель летающего аппарата атмостата, влюблен в Лирию – этническую немку, она отвечает ему взаимностью, но сама при этом оказывается предметом вожделения для спортсмена и врача («биодинамиста») Кратова. Однако в финале ребенок, родившийся на Венере у Лирии и Марами, будет воспитываться совместными усилиями троих молодых людей.

В оборонной фантастике (эта жанровая модификация развивалась в конце 1930-х в советской литературе и кино) образ одиночки, противостоящего коллективу, сменяется образом одного из многих.

Поэтому совсем иной предстает родина космонавтов в «Утренней звезде», рисующей не абстрактное будущее, а вполне реальную историческую ситуацию. Романтика Кратова сменил высоченный (снова тема великанов) геолог Мельников, командированный на соседнюю планету Реввоенсоветом. А место Лирии в «Утренней звезде» занимает Люба Рызеева – парашютистка из Владивостока. Изменились и мотивации. На Венеру летят за добычей радиоактивного элемента экацезия: в экспозиции сценария луч, заряженный этим чудесным веществом, в считанные секунды растворял клинок. У кого в руках окажется доступ к экацезию, у того затем – победа в грядущей войне. Два лагеря, два костра, два корабля оказываются на Венере, но неизменными остаются трюковые приключения. В финале герои после битв с монстрами, гонимые Левиафаном, возвращаются на Землю на германском космическом корабле, превосходящем в размерах советский корабль.

И в «Новом Гулливере», и в «Золотом ключике» Птушко – фильмах, «обрамляющих» работу режиссера над «Утренней звездой», – из фантазийного мира герои возвращаются только под руководством наставника. А идея великого в размерах человека и человека, покоряющего космические просторы, довольно быстро вытесняется историей о человеке мимикрирующем. (При этом в «Утренней звезде» «громадное» – маркер фашизма.) Мотив развивается в «Золотом ключике», когда взрослый опекун прилетает за куклами на огромном воздушном корабле (и, возможно, трюк этот был навеян так и не реализовавшейся идеей летающего аппарата из проекта «Голубая звезда»). То есть функции опекуна Буратино благодаря неизвестному доселе фильму получают дополнительные коннотации. Впрочем, эти гипотезы требуют архивных изысканий, подключения теоретической базы и привлечения дополнительного кинематографического материала. Но сам факт работы Птушко в научно-фантастическом кино малоизвестен и заслуживает внимания, как и все творчество режиссера – мастера по спецэффектам, неистово и самозабвенно увлеченного зрелищным кинематографом. ◆

Олег Мавроматти:

# «ПРОКРУЧИВАНИЕ НАЗАД – ЭТО ВОСКРЕШЕНИЕ МЕРТВЫХ...»

Беседу ведет Евгений Майзель

Омск-2015

На 3-м Национальном фестивале дебютов «Движение» в конкурсе документального кино победу одержала картина «Дуракам здесь не место» (2014) известного художника-акциониста, независимого режиссера и продюсера Олега Мавроматти. Она создана в жанре found footage, будучи целиком собранной из чужих материалов. В первую очередь из материалов видеоблога известного в Рунете московского фрика Астахова Сергия (так он сам себя именует), который рассказывает о себе и о своих взглядах на жизнь. Во вторую очередь, из показываемых вперемежку с астаховскими выступлениями роликов всяческих аварий, катастроф, драк и даже самоубийств, снятых случайными свидетелями и выложенных ими на YouTube.

Фильм Мавроматти, как «Левиафан» Андрея Звягинцева и «Дурак» Юрия Быкова, – это обобщенное иносказательное суждение о современной России, столь же аргументированное, тягостное и безнадежное.

Но есть и важные различия. «Левиафан» выводит неутешительное положение вещей из двойной морали, устоявшейся в современной России на всех уровнях жизни. «Дурак» обращает внимание на то скандальное обстоятельство, что зло в нашей стране торжествует, потому что глубоко устраивает большинство граждан – как бы членов преступного ОПГ под названием «Российская Федерация». Мавроматти сосредоточен на формировании нашего среднестатистического соотечественника с его фашизоидностью, ура-патриотизмом, невежеством и нарциссизмом через медиасреду, в которую он погружен и из которой получает все свои феерические, иной раз ко(с)мически несуразные представления.

←
Олег Мавроматти

**Евгений Майзель.** Мне кажется, есть ирония в том, что вы награждены в России только теперь – и на конкурсе дебютов, при том что начали снимать еще более двадцати лет назад. Но, с другой стороны, запоздалость этого признания отчасти компенсирована значимостью награды и ее государственным статусом. Как вы отнеслись к приглашению на фестиваль и к этому призу?

**Олег Мавроматти.** Ну, наверное, я не ожидал. Определенно не ожидал. Само приглашение было для меня довольно странным. Я не думал, что у фильма может быть какая-то фестивальная судьба в России. Был уверен, что это продукт исключительно для показов где-то за границей.

**Евгений Майзель.** Как была встречена картина в Роттердаме, где состоялась ее мировая премьера?

**Олег Мавроматти.** Очень тепло, но поскольку фильм участвовал во внеконкурсной программе, то соответственно не было и каких-то специальных знаков для того, чтобы понять насколько... Кинотеатры трижды были заполнены, и фильм срывал аплодисменты. И то, что за показом в Роттердаме последовали приглашения на другие фестивали, тоже о чем-то говорит.

**Евгений Майзель.** Я так понимаю, что фестивальные гастроли у фильма еще не закончены. Вы сейчас, наверное, уже знаете, какие еще предстоят поездки в ближайшее время?

**Олег Мавроматти.** Фильм будет показан в Мюнхене, Варшаве, Вроцлаве, где-то еще, я сейчас не вспомню. Еще была демонстрация в Риге несколько недель назад.

**Евгений Майзель.** Вы где-то рассказывали, что работаете над созданием компьютерной игры, одним из героев которой станет Астахов. Упоминались названия «Золотой Вавилон» (по названию гипермаркета, который любит посещать Астахов) и «Зеленый слоник 3D». В каком состоянии проект?

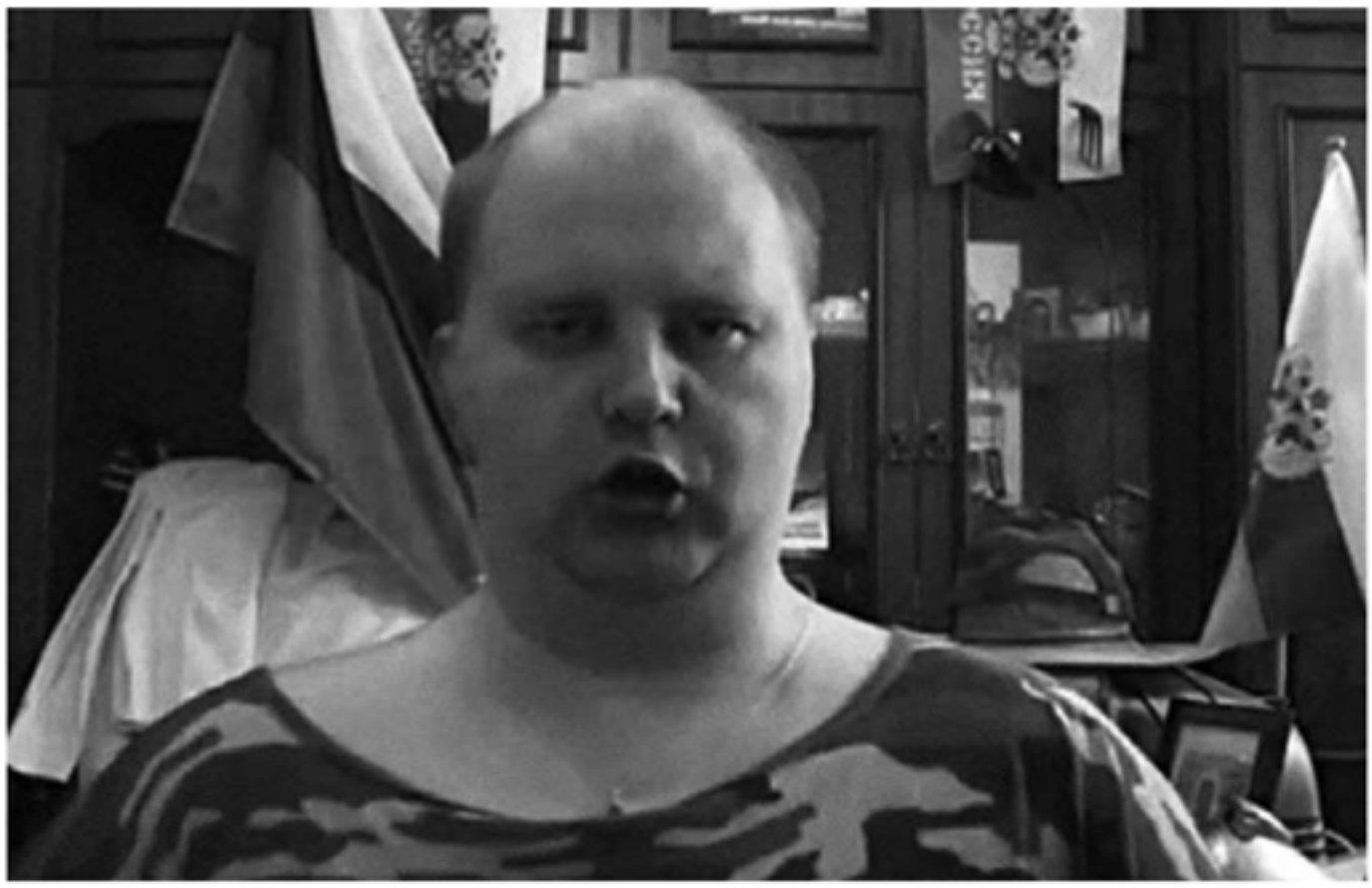
**Олег Мавроматти.** Это две разные игры. «Золотой Вавилон» – про Астахова, а «Зеленый слоник» – про…

**Евгений Майзель.** …героев одноименного фильма Светланы Басковой?[1]

**Олег Мавроматти.** Совершенно верно. Эти проекты сейчас находятся в промежуточных стадиях, что связано с финансированием.

**Евгений Майзель.** По следам мировой премьеры в русской кинокритике, в рецензиях на ваш фильм был довольно подробно описан и проанализирован главный герой фильма «Дуракам здесь не место» видеоблогер Астахов Сергий, как он себя называет. Было отмечено, что этот персонаж служит точной квинтэссенцией среднестатистического российского комплекса убеждений по всем основным вопросам бытия. Здесь и патриотизм, доходящий до абсурда и мегаломании (убеждение, что Россия всегда и во всем лучше всех), и спортивное фанатство (Астахов болеет за «Спартак»), и весьма специфическое православие, и мышление, наполненное милитаристскими образами и мотивами, и уверенность в собственном совершенстве, гениальности и в особой миссии, и культ потребления. Последний в случае Астахова выражен

1. «Зеленый слоник» (1999) – нашумевший фильм режиссера Светланы Басковой, продюсером которого был Олег Мавроматти.



раблезианским обжорством и пренебрежением диетологией. Все это сопровождается суевериями и подчас совершенно трагикомическим невежеством, что, конечно, усугублено психическими отклонениями. Можно ли говорить о том, что образ Астахова – это такой гомункулус, выращенный в парниках, в эфирных волнах центральных российских каналов? И если да, то сколько, на ваш взгляд, лет этому гомункулусу? Как давно появился такой идеологически сложный сплав? Я спрашиваю, потому что, как мне кажется, в 1990-е годы – да и в начале нулевых – этот образ был другим.

«Дуракам здесь не место»

**Олег Мавроматти.** В начале нулевых – не знаю… Наверное, да, что-то другое, это был переходный период. В 1990-е был персонаж, которого я создал в своем фильме «Выблядки». Там герой – полубандит, тоже в каком-то смысле помешанный на потреблении, но по-другому. У него сознательные представления о потреблении. Астахов в этом смысле пассивная фигура, он чистый потребитель, не агрессивный и не заточенный под криминальные действия. Те годы ассоциируются у нас, конечно же, с преступностью, с отъемом чужой собственности, с захватом капитала и становлением капитализма как такового. А Астахов уже продукт созревшего рыночного общества – такого, какое сегодня имеет место в России.

**Евгений Майзель.** В «Дуракам здесь не место» вы обращаетесь к традиции апроприации в искусстве, к заимствованию чужих материалов и размещению их в собственном контексте. Насколько понимаю, «Выблядки» созданы несколько в другой традиции.

**Олег Мавроматти.** Да, отчасти в другой, но отчасти и в той же самой, потому что там тоже есть чужие материалы, которые я использовал для бэкграундов. Но был и актер. Чем привлек меня Астахов и YouTube? Я еще в 90-е снимал так, как впоследствии это стали делать на YouTube блогеры: статичная камера, сзади стена или какой-то подвижный

«Дуракам здесь не место»

бэкграунд, предварительно снятый на блю-скрине, и какой-то монолог. То, что на YouTube называется «обзором», когда блогер рассказывает о чем-то. Это у меня присутствовало в фильмах задолго до YouTube, поэтому считаю себя в этом смысле человеком, опередившим время в этой эстетике. Когда я увидел Астахова, его канал, то был изумлен, насколько его образ похож на героя, который был в «Выблядках». Если вы обратили внимание, Астахов точно так же говорит о еде. Есть прямые параллели. Как будто он насмотрелся «Выблядков» и навязчиво повторяет за ними какие-то вещи. И такое же есть лупирование[2], навязчивые перечисления пищевых продуктов – мне это показалось очень важным. Подобные шизофренические приемы мы можем видеть еще в фильмах Киры Муратовой. У нее герои часто занимаются перечислением каких-то вещей – это вообще характерно для шизофреников.

**Евгений Майзель.** Такая обсессивность...

**Олег Мавроматти.** Да-да.

**Евгений Майзель.** Кроме того, у вас немало картин в жанре found footage.

**Олег Мавроматти.** Ну да. Но только давайте определимся, что есть два found footage: кино и то, что относится к современному искусству, где это, конечно же, именно найденные куски чужих вещей и составляемые из них коллажи. В кино это, как правило, mockumentary – стилизация под найденный документ. Я снимал и то и другое. Например, у меня есть фильм «Крысы покидают супермаркет», сделанный в манере киношного жанра. Это чистый fake-перформанс, в котором человек кончает жизнь самоубийством перед камерой. Без склеек он длится ровно столько, сколько проходят его предсмертные муки и рассказ. Есть и другие фильмы, в которых много чужих найденных мной материалов, использованных для коллажа. Для меня было всегда важно сделать нарратив из фрагментиков чужих вещей. В этом смысле такой

2. От loop *(англ.)* – закольцовывание. – *Прим. ред.*

«Дуракам здесь не место»

метод, наверное, ничем не отличается от методов прочих художников, которые тоже составляют свой нарратив из чужих вещей. Не вижу в этом принципиальной разницы. Единственное, что для меня имеет большое значение, – это ритм. И если он удачен, если я сам могу несколько раз просмотреть и не огорчиться, то, наверное, это мне удалось. Плюс делаю какие-то предварительные показы и смотрю, как люди реагируют. Если увиденное действительно цепляет, то да, все состоялось.

**Евгений Майзель.** Почему вы приняли такое решение – сопровождать блог Астахова и его «телеги» дополнительными роликами катастроф, драк и самоубийств? Какой смысл несет для вас это прокручивание их задом наперед? И более общий вопрос: вы обычно анализируете свои действия или работаете скорее интутивно? Может быть, анализируете уже постфактум?

**Олег Мавроматти.** Ролики, которые я выбрал в «Дураках…» – и которые прокрутил назад, – имеют для меня концептуальное значение. Решение разместить их именно в этих местах я принял не спонтанно, а потому что мне показалось, что они наиболее правильно иллюстрируют то, что говорит Астахов. У него встречается выражение: «жизнь может быть прокручена наоборот» (или вспять), когда он говорит о мистических пристрастиях. Когда я услышал это выражение, весь фильм сложился у меня в голове. Из-за этой фразы, собственно, у меня и возникло желание вставить эти ролики. И то, что это ролики с самоубийствами и катастрофами, тоже не случайно. Около десяти лет назад у меня был проект, который, к сожалению, остался неосуществленным из-за технических трудностей. Он посвящен фотографиям мертвых людей – всяких ужасных расчлененных трупов, которые некоторые интернет-юзеры рассматривают как своеобразное шоу, щекочущее им нервы. Я пережил эмоциональный стресс из-за того, что люди способны

«Дуракам здесь не место»

любоваться этим и получать даже некоторое наслаждение. Есть даже сайт, в котором собрана коллекция таких изображений. Я взял фото оттуда и превратил их в текстуры для ботов в игре. Это должен был быть такой райский мир, в который попадают разные персонажи. Тогда у меня не получилось довести проект до конца, не хватило знаний и технических навыков в компьютерной области, хотя сейчас я бы сделал это легко.

И вот, услышав эти слова Астахова – про то, что жизнь может быть прокручена наоборот, – я подумал, что могу на каком-то уровне реализовать это возвращение вспять. Прокручивание роликов назад – это как бы воскрешение мертвых. Мне показалось, что такое вот прокручивание жизни задом наперед может воздействовать позитивно… Это очень важно, потому что самоубийства – это такая страшная вещь, а Астахов сам склонен к суициду. Не перешагнул этот рубеж, но склонен к нему. В какой-то момент он исчез из Сети, и стали ходить слухи о том, что он покончил жизнь самоубийством. Появились фотографии, довольно странные, где он в своей ванной позирует на фоне петли из какого-то кабеля. Это были последние его фотографии в Сети, после чего он исчез на полгода. Как мы знаем, процент самоубийств в России очень высок. Не все случаи попадают в Сеть, не все документируется, но статистика чудовищная.

Российское общество очень депрессивное, и оно почему-то подталкивает людей к такому решению, к такому выходу. Мне хотелось как-то воспрепятствовать этой тенденции. Не знаю, насколько мой материал может кого-то переубедить, перевоспитать, заставить задуматься. Воспитательная роль кино в этом смысле сомнительна, и все же оно может как-то на кого-то влиять, правда, не знаю, на кого и как.

**Евгений Майзель.** Любопытно, что Астахов – по крайней мере, в вашем фильме – практически не упоминает телевидение. Однако всем

понятно, что нахватался он своего мировоззрения именно оттуда. Даже вы, хотя давно уже не живете в России и, скорее всего, не смотрите российское ТВ круглыми сутками, ощущаете наверняка это влияние.
**Олег Мавроматти.** Да, телевидение не упоминается. Не упоминаются фамилии Соловьева, Мамонтова, названия телеканалов. Но есть косвенные признаки того, что это именно телевидение. Так, Астахов все-таки произносит какие-то имена, названия некоторых кулинарных телешоу. И то, как он ведет себя в кадре, как готовит еду и показывает этот процесс, тоже отсылает к телевизионным практикам. Он также называет имена эстрадных исполнителей. Его выводы и цитаты буквальные – из телевизора. Так что я не знаю, насколько было бы необходимо, чтобы он обязательно говорил: «Сегодня я посмотрел шоу Киселева и теперь думаю то-то и то-то». Очевидно, что телевизионное влияние очень сильно, и Астахов находится в его плену. Телевидение влияет не только прямо, но и опосредованно, через тот же Интернет – через соцсети, другие сайты и блоги, в которых на самом деле эти месседжи уже извлечены и нарезаны. Куски из этих генеральных месседжей разбираются на потроха, а они уже возникают как отдельные приказы нейронам. Что касается меня, то я не смотрю российское ТВ круглосуточно, а лишь самые зловещие шоу. Смотрю регулярно, потому что они озвучивают приказы, исходящие от головы, то есть из Кремля. ◆

Алексей Герман:

# «Я В ДЕТСТВЕ БЫЛ ОКРУЖЕН ВЕЛИКИМИ»

*В 2008 году по заказу телеканала «Россия-1» мы делали фильм о Евгении Львовиче Шварце «О чем молчал сказочник». Попросили поделиться воспоминаниями Алексея Юрьевича Германа, были счастливы, когда он охотно согласился. Блестящий рассказчик, Герман вспоминал перед камерой не только о Шварце, но и о других великих людях, которых видел в доме своих родителей, и, разумеется, о них, об отце и маме. В картину, многократно показанную по «России», вошли лишь небольшие фрагменты нашего разговора, который был скорее монологом Алексея Юрьевича, почти не нуждавшимся в моих «направляющих» беседу вопросах. Я и оставил только два – для этой публикации, которая, как мне кажется, дает нам возможность вспомнить неповторимую германовскую интонацию, особое обаяние его устных рассказов.*

***Юрий Суходольский, автор сценария и режиссер фильма «О чем молчал сказочник»***

Отец мой, писатель Юрий Павлович Герман, был замечательный человек, доброжелательный, сильный, храбрый и талантливый. Другое дело, что далеко не вся проза у него равноценна. Было искреннее увлечение идеей коммунистической, и он всех учил – поэтому какие-то книжки получились, а какие-то совсем не получились. Я снимал по лучшим его книжкам – «Лапшин», «Проверка на дорогах»...

Отец был человеком увлекающимся. Он влюблялся в разных людей, реагировал на них, как на замечательных, потрясающих и великих, и меня, мальчишку, это

← Евгений Шварц

раздражало. Я помню, как я бегу по коридору нашей холодной квартиры на Мойке, 25, в уборную бегу, открываю дверь – а там женщина в каком-то блестящем платье, и отец, который непонятно откуда выскочил, хватает меня за шиворот, вытаскивает на кухню и в смущении от того, что случилось, говорит: «Ты понимаешь, это великий поэт». А как-то появился в доме очень еврейской внешности человек. Отец тоже меня отозвал и сказал: «Запомни, это великий артист». И мне это так немножко поднадоело – все были великие. Но женщина, которую я застал в уборной, была Анна Ахматова, действительно великий поэт. Человек, который «великий артист», это был Райкин, действительно великий артист. Другой, тоже великий артист, оказался Николаем Черкасовым. Так что я в детстве был окружен великими. Шостакович приходил – в Комарово, когда мы жили там. Тогда поселок Келломяки назывался. Я помню, как мы стояли в очереди за сыром рокфор, и все ворчали – там много было переселенцев, в основном киргизы, – говорили: «Сыр гнилой, надо жалобу писать». За нами в очереди стоял такой выпивший человек в кожаном пальто, он наклонился к папе и сказал, показывая на сыр: «Как Шостакович, с гнильцой». Там же в Келломяки потом жили многие известные люди, он стал поселком элитарным, через забор от нас жил Козинцев, например.

Среди великих людей, которые меня окружали с детства, был дядя Женя Шварц. Но это мне совсем смешным казалось, но отец утверждал, что это великий писатель. И надо сказать, что с этим не соглашался в конце 40-х почти никто, и даже в 60-е годы с этим не соглашался почти никто. Евгения Львовича считали способным сказочником – и не более. Надо было, чтобы прорвался «Дракон», чтобы его хотя бы стали читать. Надо было, чтобы, с моей, кстати, помощью, появился «Голый король». А в институте я ставил его «Обыкновенное чудо».

Я был, знаете, очень любопытным всегда, таким тщательным, дотошным. И я просто достал Екатерину Ивановну, вдову Шварца, и она дала мне порыться в архивах, и я вытащил пьесу, которая когда-то, в начале войны или до войны шла, – это был «Голый король». А я был уже взят Товстоноговым в театр – на практику. И я пьесу приволок Товстоногову, он устроил читку ее на труппе, но почему-то не стал ставить. Но я ее сам перепечатал, и, по-моему, через Рахманова или Гордина она попала в «Современник». Об этом даже никто не знает, я это считаю своей мелкой или крупной заслугой. Вот тогда как-то все зашевелилось вокруг Евгения Львовича, повторяю, до этого мало кто, может быть, мой отец, может, Ольга Федоровна Берггольц, может, еще несколько человек считали его очень крупным писателем. А когда я с этой идеей по Москве носился, очень известные люди искренне удивлялись.

«Дядя Женя» он для меня был, я вторгся в их дом где-то году в 48–49-м. Мой отец написал тогда книжку «Подполковник медицинской службы» – это очень хорошая книжка. Отец в ней утверждал, что никакого антисемитизма нет, что это все придумывается для чего-то

Константин Клуге. Портрет Юрия Павловича Германа

мелкими чиновниками. А в глобальных порах советской власти антисемитизма нет и быть не может. И назло всем отец написал повесть, где главный герой был подполковник медицинской службы Левин. Что сделали с папой, не поддается описанию: с ним все издательства расторгли договора, его исключили из Союза писателей – правда, на несколько дней. В это время сильно пил Фадеев, у него же были запои, все это знали, и вот когда Фадеев протрезвел, он спросил: «Что, значит, было?» – ему доложили: «Вот, у нас Германа исключили». Фадеев приказал: «Немедленно вернуть его обратно». Тем не менее было страшно, было описано имущество и так далее. А в конце 45-го или в 46-м папе дали в аренду маленький домик в Комарово, и при нем был огромный сарай. И в этом сарае жили многие. Ну вот, сначала в этом домике была туча клопов, я даже и представить себе не мог, что такое количество клопов может существовать в одном месте, хотя он был вымороженный, этот дом. Клопы висели такими гирляндами, ужас… Домик наглухо закрыли, окна забили и напустили внутрь какие-то газы. Клопы погибли. Потом долго проветривали, потом купили в домик какую-то мебель, и мы стали в нем жить. Не потому что у нас не было квартиры в Ленинграде, как раз квартира была, и достаточно шикарная, а жить мы стали, потому что в войну, на севере, у меня начинался туберкулез – якобы, – дальше это дело как-то не продвинулось. Так вот место это, я говорил, называлось Келломяки, позже – Комарово, поезд туда тащился четыре часа, в нем были вагоны офицерские, были вагоны для курящих и для некурящих. И вот так в Келломяки мы жили. В Комарово. Его, кстати, переименовали в течение суток, все финские названия тогда были уничтожены. Оказалось, что папа не мог содержать эту дачу, нужно было за нее платить, а на шее отца было довольно много народу. И он сказал Шварцу: «Хочешь, давай живи, сам плати, но условие одно – ты на лето берешь Лёшку». Лёшка – это я. Мне сколько тогда было? Ну, десять лет, да, точно, десять-одиннадцать. Потому что я помню, что, когда мне исполнилось десять лет, это был мой самый роскошный день рождения, и его устроили там, на даче. Вот так я поехал на все лето к чужим людям, к Шварцу, и где-то меня надо было поселить. К этому времени дом являл собой следующую конструкцию: в нем было три комнаты, одна – смешанная, комната с кухней, это был финский дом, тогда такие во многих и подмосковных поселках были, в Переделкине например: длинная, немножко

Евгений Шварц с котом

кишкообразная кухня, она же гостиная. То есть ты с маленькой веранды попадал в такую длинную комнату, она была темноватая, по окну в конце и при входе.

Дальше направо были две комнаты, а в центре стояла огромная, замечательная финская печка, она и отапливала весь дом. В комнате направо с двумя окнами – небольшая комната была, я думаю, метров тринадцать, – жил Евгений Львович и печатал свои вещи, к которым я иронически относился. А в соседней комнате, еще меньшей, с одним окном, жила Екатерина Ивановна. Сарай был перестроен в баню, где были нижняя полка и верхняя полка, лампа, столик, стульчик, – здесь жил я. Ну, еще во дворе была уборная, которая перетаскивалась с места на место, когда заполнялась. И никаких других удобств.

И забор, который доставлял много хлопот, потому что там недалеко был крошечный магазинчик… К тому времени, когда я переехал, началась миграция народов – ленинградцы стали перебираться в Комарово, покупать там дачи, строить потихоньку или в аренду получать, вот как отец. Там в Комарово завели моду – гулять с палками, это было пижонство такое, писатели, режиссеры – все с тростями выходили пройтись, такая трость у меня в «Лапшине» снималась, с ней Ханин ходил, потом пропала. Прообраз Ханина – один писатель, он был расстрелян в 37-м году. Из можжевельника вырезали эти трости, с ними ходили все: Шостакович, Шварц, по-моему, Григорий Михайлович Козинцев тоже. И все они шли к шалману «Золотой якорь», собирались там вокруг столика на улице. Никогда вовнутрь не заходили, там было темно и пахло чем-то кислым. Заказывали «Боржом» и долго беседовали – о чем, я не знаю, мне было неинтересно. Помню, как подошел к ним какой-то пьяный человек, немножко пьяный, и сказал: «Налейте попробовать». «Боржом» стоил рубль, это были все-таки деньги, ему

налили там треть стакана или полстакана, он глотнул, выплюнул и сказал: «А я думал, он жирный». Я это запомнил и вставил в «Лапшина», в начало.

Вообще, было много разговоров под «Боржом», это было недорого, и это компанейски всех устраивало. А серьезные напитки пили мало. У Евгения Львовича страшно тряслись руки, вот так (*показывает*), я просто не представляю, как он печатал на машинке. Когда он в первые дни войны пошел записываться в ополчение, ему приказали расписаться, он взял ручку и не мог попасть в нужное место, ну никак. Военный комиссар сказал: «Парень, – очевидно, или дядька, я не знаю: «Ты посмотри, что у тебя с руками делается, как же ты выстрелишь? Пошел вон отсюда». Поэтому на фронт его не взяли.

Евгений Львович был такой разный человек. Вещи, которые я вам рассказываю, я уже рассказывал раньше, но, допустим, совершенно неожиданным для вас будет то, что он увлекался боксом, – чисто теоретически: он знал всех мировых боксеров и мог часами мне рассказывать про бокс, кто кого и как нокаутировал, откуда удар, со всеми подробностями, и он совершенно преображался в это время. Довольно странно, верно?

Шварц был человек добрый. Поскольку у меня все время были переэкзаменовки по математике, то он все время решал задачи, которые мне давали. Из города мне папа привозил домашнее задание, и я шел к Евгению Львовичу. Я помню, как я читал «Республику Шкид» Пантелеева, который тоже приходил туда на дачу, и приходил еще такой искусствовед Орлов с женой грузинкой... Так вот, я сидел, читал «Республику Шкид», которую мне дал почитать сам Пантелеев, Шварц потел над моей задачкой и говорит: «Слушай, как это у меня получается – три с половиной бассейна?» Я ответил: «Дядя Женя, а вы подумайте». А папа в это время тихо подошел к окну, стоял и подслушивал. И тут раздался грозный отцовский голос: «Кто должен подумать, собака? У кого переэкзаменовка, у тебя или у дяди Жени? Женя, заберите у него книжки, а ты иди думай, сколько бассейнов». И тогда на меня обрушились неприятности.

В доме Шварца были животные, собака Тамара, перекормленная до такой степени, что это не напоминало собаку, это было что-то другое, а не собака, квадратная, кубическая, у нее всегда висел язык. Дворняга черно-рыжая, она даже не лаяла, сипела, как в «Крестном отце» герой Марлона Брандо. И был кот, это было исчадие ада. Кот, котофей, котан, все его любили, это было злющее, не имеющее права на жизнь с людьми существо, потому что оно могло вдруг ни с того ни с сего страшно исцарапать и искусать человека, неожиданно выпрыгнуть и искусать. Хозяева принимались извиняться, валялись в ногах у покусанного гостя, говорили, что это значит, что ему что-то почудилось, и так далее, но ему просто кошка нужна была, просто злой котяра. И вот – свидетелем я не был, это рассказ отца – вызвали холостить этого кота, и в какой-то день в калитку постучали, позвонили, был ли уже звонок,

не знаю, и вошел младший лейтенант МГП, синяя полосочка, – а это были сталинские времена.

Все дико испугались чемоданчика, который лейтенант держал в руках, но это оказался ветеринар из Большого дома. У него была большая семья, он был грузин, и он халтурил, подрабатывал: лошадей, собак лечил, он еще и холостил котов, и это скрывал. Потому что, если бы узнали, его бы уволили. В чемоданчике у него был сапог, он взял этого самого кота, засунул его головой в сапог, так что торчал только хвост, достал какие-то щипцы, чем-то помазал, очевидно, страшная боль, дальше он схватил это дело… Очень мудрый способ кастрации.

Дальше он схватил за голенище сапог и так – раз, и тряхнул как следует, кот оказался в десяти метрах, уже «шшшш» (*шипит*) выгнулся… И тогда грузин-лейтенант сказал фразу, которая долго была и у Шварца, и у отца, а может, еще у кого-то из друзей в домашнем обиходе: он показал на кота и произнес выразительно, с акцентом: «Нэ любит, нэ любит». У нас дома, когда начинались какие-то неприятности у папы или у меня, говорили: «Нэ любит. Лёшка нэ любит».

…Я жил в бане у Шварца, я тогда бешенно читал и бешенно увлекался велосипедом, был такой художник молодой Шишмарев, мы с ним катались. Проклятием были вечера. Они жили, дядя Женя и Екатерина Ивановна, душа в душу, два очень любящих друг друга человека, я, в принципе, такое видел, может, один, два раза в жизни. И вечера у них были такие чеховские: под большой лампой садились играть в карты, и, когда был разгар лета, кто-нибудь обязательно приходил, его усаживали играть. Что это такая за игра, я не помню. Но когда никто не приходил, дождь, – вот это была катастрофа, меня тащили играть, я это ненавидел, но я был вежливый мальчик и терпел.

А еще я ненавидел то, что, может быть, в какой-то степени Евгения Львовича и погубило. По утрам была яичница, всегда, каждый день, где было огромное количество сала с колбасой, меня от этого тошнило, но сказать я ничего не мог. И я помню, что я Богу молился, чтоб не было этой яичницы, но Бог моим молитвам не внял. Я думаю, что для сердечника, которым был Шварц, это была неправильная еда, потому что потом начались серьезные проблемы с сердцем.

Его заставляли гулять, он должен был выходить со своей палкой и ходить туда-сюда, вправо-влево в течение часа или двух… Ежедневно. И вы знаете, мне скоро будет семьдесят – через год, – и вот у меня такое дикое ощущение… что я бываю там, в этом Комарово с этим шалманом, где у мальчика пара зеленых удивительных маминых глаз и где действительно встречаются обыкновенные гении.

Правда, у меня и другие бывают как будто воспоминания: вроде я сидел когда-то на зоне, почему – не знаю. Но твердо знаю где, вижу это свое место, вижу, где надзиратели…

…Великий Шварц – рядом. Приходит с палочкой очкарик, великий композитор Шостакович, замечательный режиссер Козинцев, появляется Райкин… Ольга Федоровна Берггольц. Она была великим поэтом,

никуда не денешься. Я помню печаль на этих дачах, когда совсем уже было невмоготу, 50-й год – представить себе нельзя, что это такое. Я тоже это не совсем ясно представляю, но я знаю… я видел… у нас был такой мальчик в классе, Дворкин, и вот однажды он пришел в школу какой-то странный, залез под парту и, когда вошла учительница, которую все не любили, выскочил из-под парты и с ревом пытался укусить ее за ногу. Вызвали врача, оказалось, что всю его семью – работников Эрмитажа – ночью арестовали. Тоже все это как-то вроде мимо нас неслось, мимо, но жить становилось, наверное, им всем вокруг, и родителям, тяжелее. Мне – нет.

Я помню один вечер… Папа и Евгений Львович сидели и почему-то не зажгли настольную лампу. И позвали меня. Я много читал, и они спросили: «Лёшка, ты Панфёрова читал книжку последнюю?» Я говорю: «Читал». «Ну что? Правильно, что за нее дали Сталинскую премию?» Очевидно, книжка была какая-то слишком дерьмовая. Я ответил, что надо было дать две Сталинские премии. И тут папа довольно грубо сказал: «Иди отсюда, идиот!» И они тихонечко так стали выпивать. Выпивали они водочку.

Евгений Шварц с дочерью Натальей и внуками Андреем и Машей

Я не помню рассказов Шварца, я даже не знал, что он сказочник. Я удивился, когда прочитал какой-то кусочек, в машинке был лист вставлен, из «Двух кленов». Мне папа рассказал про «Дракона», сюжет рассказал. Мы даже играли с детьми в этот сюжет. Потом Шварц начал умирать. Я знал, что дело плохо. Мама дружила с Катериной Ивановной. Они с ней вдвоем и были рядом с Евгением Львовичем, когда он умер. Его последние слова были: «Катя! Спаси меня!» Это я запомнил, по пронзительности просто, на всю жизнь. «Катя! Спаси меня!» Над его кроватью висела картинка. Когда он умер, Катерина Ивановна сказала: «Таня, возьми что-нибудь на память!» И мама взяла эту картинку, которая висит сейчас у меня.

Разные бывают писатели… Я видел один раз, как он кричит, страшно: он кричал на кота, который исцарапал домработницу. Стучал на него палкой. А кот, между прочим, воевал с ним. Потом кот, конечно, сильно изменился – стал ласковый и нежный зверь.

Евгений Львович очень любил меня. И очень любил свою дочку Наташу. А она ревновала. У Шварца с Катериной Ивановной не было

Екатерина Обухова, вторая жена Евгения Щварца

общих детей. Это, видно, была трагедия, о которой многие шушукались. Вероятно, поэтому не любила меня Катерина Ивановна, как чужого ребенка. Она хотела, чтоб были ее дети. Катерина Ивановна не могла жить без Евгения Львовича. Все понимали, что она покончит с собой. И она покончила с собой. Кажется, со второй попытки.

Звонила врачам – умоляла: сделайте мне укол... Папа в какой-то момент перестал пускать ее в дом. Потому что у моей мамы были тяжелые депрессии, а Катерина Ивановна уговаривала маму вместе, вдвоем совершить самоубийство. Я помню, после смерти Евгения Львовича, я ее как-то провожал от нас, мы по Марсову полю шли, и были мокрые скамейки. Ей было на все так наплевать... Она порылась в сумочке, вынула оттуда сторублевки, того, старого формата, большие, положила на скамейку – и села на них. Сторублевка одна так и прилипла к скамейке, осталась – ей было наплевать. Она не хотела жить – без него. Она просто не могла: она была его частью.

У нее было очень гладкое, красивое лицо. Она кремами как-то это делала. Я ее вот за что еще не любил, сейчас расскажу. Я учился в деревенской школе. И у меня не было длинных брюк, нормальных. Надо мной в школе все смеялись. Я сказал, что надо мной смеются, и я больше никогда в коротких штанах не выйду. Тогда папа мне купил красные какие-то брюки, европейские, в какой-то комиссионке. Я прибежал в школу, мне стали кричать: «Красные штаны! Красные штаны!» Я убежал домой. Папа говорит: «Ты им объясни, что красные штаны носит Иван-дурак. А Иван-дурак самый умный, самый хитрый, самый ловкий и самый благородный». Я пришел в школу и сказал: «Слушайте все! Красные штаны носит Иван-дурак, но он самый умный!» Все слушали, слушали, а потом отрезали: «Иван-дурак». Дразнили меня. Тогда я пошел и залез в бочку с дегтем, погубив эти штаны. Мне дали по шее. И Катерина Ивановна с моей мамой сшили мне комбинезоны. Они такие в каком-то журнале американском видели. Здесь (*показывает*) простроченные, здесь простроченные, лямочки и длинные штаны. И когда класс деревенский, в основном киргизское население, когда увидели меня в этом одеянии, то просто к небу взвыл клич счастья. За этот комбинезон я ее, Катерину Ивановну, и не любил. Хотя она старалась мне сделать хорошо.

Но и легкую неприязнь к себе, я говорил, я чувствовал. В восемь-девять лет жить отдельно от родителей, в чужом доме... Она была хороша собой, очевидно, с хорошим вкусом, говорила медленно. Но все было настолько заполнено Евгением Львовичем, это я как ребенок понимал. Что она как будто не была хозяйкой. Это было существо, обожающее Шварца.

И дом она выстраивала не для себя – для него.

Я хотел рассказать про баню. При нас, когда мы жили еще на этой даче, там жил Иосиф Хейфиц. Дважды лауреат Сталинской премии, что было редкостью. У отца была одна, и то за ним бегали. Но с Хейфицем случилась такая вот штука. Тогда, в начале 50-х, было малокартинье – не снималось почти вообще кино. Но чтоб рабочие не разбежались с «Ленфильма», придумали снимать там фильмы про советские республики – «Советский Казахстан», «Советская Киргизия»... Хейфиц должен был снимать картину «Советская Мордовия». Он делал все для того, чтобы фильм понравился Сталину. То есть за группой ехали два грузовика с костюмами – для трактористов, которые пашут на фоне красивого пейзажа. Тракториста быстро переодевали, надевали галстук, военные ордена, и он пахал дальше. Или меняли пейзаж – для нужного эффекта. Хейфиц говорил, что в Мордовии не было никакой промышленности, и поэтому они в какую-то соседнюю республику ездили – снимать трубы заводов, где кто-то что-то кует. Старались. Но все равно Сталину картина не понравилась. И Хейфиц с двумя маленькими детьми оказался вне жизни на какое-то время. И он жил у нас в бане. В той, в которой потом жил я. Он, Ирина Владимировна, Митя – сейчас известный режиссер[1], и Володя – сейчас известный художник[2]. Я помню, как он выходил – с тростью – с нашего участка и какая-то тетка меня спросила: «Кто это?» Я хотел сказать, что он у нас в бане живет. Но постеснялся и сказал, что это кинорежиссер Хейфиц. Который был очень знаменитым. Ему просто помешал талант. Талант власти не любили.

...Я в институте ставил Шварца, «Снежную королеву». Товстоногов меня называл наместником Шварца на земле. Я был очень им увлечен. Сейчас я думаю, что это очень талантливый человек, имя которого будет прославлять нашу культуру еще десятки лет. Это не Пастернак, это не... я там не знаю кто, полагается называть обойму с Мандельштамом... это, допустим, не Ахматова. Но это очень серьезный писатель, первооткрыватель жанра. Как Брехт, например. Жанра, сплавляющего лирику, глубокую и мощную, и сказочную сатиру. Аналоги западные – слабее.

*– «Телефонная книга» Шварца – давайте поговорим о ней. Она к некоторым людям довольно беспощадна. Эта беспощадность к тому, что являлось для него злом, что его раздражало. Проявлялась ли она в его характере?*

С его «Телефонной книгой» мне вообще не все ясно. Вот мой папа. Ближе товарища, чем мой папа, у Шварца не было. В самые последние

1. Дмитрий Светозаров. – *Прим. ред.*

2. Владимир Светозаров. – *Прим. ред.*

годы они, правда, разошлись – папа стал советским: после 56-го года он поверил в советскую власть, бывает такое. Но до этого они были настолько близки, они каждый день перезванивались. Когда мама должна была меня родить, лежала в роддоме, то папа, Заболоцкий и Евгений Львович приходили по договоренности в шесть часов утра каждый день к роддому, чтобы мама в окно видела, что их не посадили. И при этом про папу вообще нет ни слова в этой книжке. Это для меня удивительно. Либо это так постарались люди, которые ее составляли, ведь можно все что угодно сделать… Когда автора уже нет. Я, например, до сих пор убежден, что «Мастер и Маргарита» – это не оконченная вещь. Она гениальная, но она не оконченная. Может быть, она и гениальная в какой-то степени именно потому, что не окончена.

*– Я могу сказать, почему в этих книгах нет ничего про вашего отца. Шварц написал, что Герман слишком близкий ему человек, и это очень сложное явление, то, что составляло его суть, то, что с ним произошло, – о чем вы сами сказали… Не было сил об этом писать, настолько он был близок ему.*

Понимаешь, я не знал этого.

…Папа был очень добрым человеком. А Евгений Львович был… ну, что ли, обиженным и от этого мог ожесточиться, обозлиться… Он достаточно иронично относился к наградам, к званиям, к славе. Но при этом папа говорил мне, что в душе он всерьез опечален тем, что положение его какое-то такое, знаешь, средненькое. Он себя ощущал крупным писателем. Но понимал, что никто его крупным писателем не назовет. Но, так сказать, для всех вокруг – он был… ну, может, как Соколов-Микитов, не больше. Я помню, как папа расстроился, что к пятидесятилетию Евгений Львович ничего не получил, вернее, получил почетную грамоту. Он «надел» почетную грамоту вот сюда (*показывает*), как-то приложил к пиджаку – на то место, куда ордена навешивают.

Это в какой-то степени на меня повлияло. Я сейчас отказался от довольно большой награды. Сказал: «Большое спасибо – у меня полный ящик этого добра». То есть, как бы тебе это сказать? Шварц всерьез относился к наградам. Есть замечательная фраза Ренара: «Можно презирать ордена, но лучше презирать их, когда имеешь». Так вот, мне кажется, он не презирал ордена, хотя по всему своему устройству – сознанию, творчеству, поведению – должен был бы их презирать. Он не мог быть не злым немножко, потому что это талант сказочника.

Он же не злой против своих. Наоборот. Но ведь в каком ужасе он существовал. Представить себе трудно мир, в котором он жил, мир, где хватают, сажают, избивают, доносят, уничтожают семью, убивают. Сколько же людей погибло из его поколения? Это самое истребленное поколение. Вот, например, папа дружил со Стеничем. Значит, и Шварц должен был дружить с Валентином Стеничем. Стенича у меня

в картине играет Миронов Андрюшка. А Стенич ползал по камере с перебитыми ногами. И Стенич всю камеру научил: брать на себя невесть что, любой оговор. Он считал, что на суде таким образом станет ясно, что это полная чепуха.

С ним сидел мой дядька, дремучий-дремучий человек, который не взял на себя ничего. Он был весь переломан. Весь. Но вышел – и поехал на поселение на Север. А всю камеру расстреляли. Потому что все согласились со Стеничем и признались в страшных злодеяниях. И вот в этом ужасе жить?

У нас квартира всегда была набита людьми «оттуда». Они заходили, им идти не к кому было… Они запятнанными себя ощущали – те, кто вернулся. Они приходили, и они не сидели за столом… Сидели на корточках у батареи, у батареи на корточках, по привычке. Пили, просили домработницу, чтобы та купила портвейн. Они не водку пили почему-то и не коньяк. Это же на его, Шварца, глазах хватали, убивали вдов, жен, боже мой... Представь себе, вот это с твоими друзьями происходит…

Я думаю, Шварц и его поколение жили в одну из самых страшных эпох в истории человечества.

Я думаю, Шварц и писал об этом времени, и ощущал, что рискует, но надеялся, что власти не заметят. Вот что я думаю. Потому что не понимать, что он написал в «Драконе» о злодее Сталине, что это антисталинская история про мертвые души, гнилые души, прожженные души… не понимать этого он не мог, он был слишком умен. Следовательно, он надеялся, что все спишется на Гитлера – похожая фигура.

Сильно рисковал. И то, что люди близкие, как ему казалось, практически этого не заметили, а обнаружили-то его мощь только после его смерти, наверное, тоже вызывало в душе неприятные чувства.

…Скорее всего, когда было обсуждение в Репертко̀ме, дурак его спас. Потому что считать, что там сидели люди, которые понимали, что такое Шварц и хотели его спасти… не знаю, я в это не верю. Люди, которые уже в наше время говорили: «Я цепной пес социализма, а ты хочешь, чтобы я тебя пропустил?» – так мне говорил один редактор. Поэтому цепной пес социализма просто так его спасать бы не стал. Он просто подумал: ой, ну чего, это какая-то ерунда, сказка… ◆

Публикация Юрия Суходольского

Марья Зелинская

# ШУМ КРОВИ

Сценарий

*Шум убивает мысли.*
***Фридрих Ницше***

*И кто не птица, не должен парить над пропастью.*
***Фридрих Ницше***

***ТИТР.*** *Телеуты – коренной малочисленный народ в России, ведущий свое происхождение от тюркоязычного кочевого населения юга Западной Сибири. В последние годы наблюдается резкое снижение численности телеутского народа. Из-за высокой смертности на фоне ассимиляции с русским населением телеутам присвоен статус исчезающего народа. На данный момент их осталось чуть более двух с половиной тысяч. Возможно, недалек день, когда на земле не останется ни одного из них.*

Череп коровы. Длинные кости морды. Дыры-глазницы. Обломанные рога. Рядом на стене – ружье.

Комната в старом доме. В ней нет ничего примечательного. Еще комната. Тоже ничего особенного. Это три, нет, четыре и еще одна комната. Все в старом доме, когда-то и кем-то сделанном из сруба. В этой комнате живет мальчик; на стене висит шкура волка. В той – девочка; старая кровать застелена розово-бордовым лоскутным одеялом, на ней стоят треугольниками три подушки. Отсюда выход в коридор, оканчивающийся окном. В горшках на подоконнике желтые засохшие цветы. От окна на стену идет трещина. Пока что она разрослась не слишком.

Слышен звук. Как будто кто-то раскидал теннисные мячики. И еще один звук. Как будто что-то тяжелое упало.

Из окна видна сухая дорога. Будто из ила. Когда по ней проезжает машина, поднимается много пыли.

Машина проезжает. Останавливается у колонки с водой – ржавого крана, растущего из земли, с рычагом. Из машины выходит худая женщина. У нее странное лицо: густо татуированные синие брови, скульптурные скулы, большие глаза. Это Аннушка. Ей около тридцати, она русская. У нее длинные почти сливового цвета волосы. Она наклоняется к старому крану и нажимает своей тонкой рукой на рычаг. Шум воды. Напор воды сильный, агрессивный. Аннушка хватает ее губами, придерживая рукой волосы. Потом идет обратно к машине; на ее белом платье потеки воды.

Аннушка облокотилась о машину и смотрит на старый дом, щурясь на солнце.

Старый дом стоит на окраине. Большой двор с пьяным забором, пережившим попытки сожжения и выдергивания зубьев, заполнен хламом. Тут старый трактор, давно никем не заводившийся, бесколесный. Тут привязанная к нему корова. Она закрыла глаза и дремлет. Вымя набухло от переполняющего его молока. Молоко капает из горячих розовых сосков, покрытых коричневыми пятнами, и скрывается в траве. Тут стог сена. Корова не проявляет к нему никакого интереса. Она ни к чему не проявляет интереса. Она стара.

Занавеска, скрывающая внутренность дома от насекомых и прочей летающей мелочи, – с дырами. Она щекочет порог, пока ее резко не отодвигает рука. Кто-то проходит в дом. Наскоро сбрасываются старые кроссовки, каких сейчас и не найдешь, – белые адидасовские с липучкой, которая перестала прилипать и просто болтается. Босые ноги идут по полу. Тум-тум-тум-тум-тум. Остановка. Тум-тум-тум-тум-тум. Остановка. Дверь открывается, закрывается.

Это Курт, четырнадцатилетний телеут. Он в своей комнате. Его рука двигается. Дыхание частое. Курт смотрит, как Аннушка смотрит на дом. Рука перестает двигаться, шум дыхания затихает. Курт смотрит на руку, его ладонь суха.

Из комнаты Курт выходит с раскрасневшимися щеками. Он идет уже не так нервно и быстро. У лестницы, ведущий в погреб, он вдруг замирает и смотрит на пол. Ноздри на мальчишеском лице раздуваются. Зрачки то сужаются, то расширяются. Испуганный Курт наклоняется, его рука касается картошки. Он поднимает ее и автоматически кладет на что-то рядом. Он не может отвести взгляд от того, что в углу.

Курт выбегает из дома. Быстро проходит мимо старого трактора и коровы. Бежит по пыльной дороге.

У лестницы на полу, заваленном картошкой, лежит бездвижная женская рука. По руке, как муравьи, расползлись родинки.

Школа. Урок телеутского. На третьей парте одна сидит Сестра, шестнадцатилетняя телеутка. Она смотрит в окно и видит идущего к школе Курта. Сорокалетняя телеутка учительница и весь класс молча смотрят на нее. Сестра уткнулась в учебник.

– Тельтедеара эка… – читает Сестра.

– Экэ! Сначала.

– Тельтедеара экэ тярбар, а теректютор…

– Телектрютер. Сначала.

– Тельтедеара эка…

– Экэ. Сначала.

– Тельтедеара экэ тярбар, а теректютер олир…

– Олер. Сначала.

– Тельтедеара экэ тярбар, а теректютер олер эр хабрхарбр.

– Хабрхабр… Сначала.

– Тельтедеара эка тярбар…

– Экэ. Сначала.

Сестра молчит.

– «Тельтедеара экэ тярбар, а теректютер олер эр хабрхабр». Переведи.

Сестра молчит.

В класс заглядывает Курт.

Курт и Сестра стоят у класса. Рабочий затирает паркет: туда-сюда. Шум наждака, дерущего дерево. Курт что-то говорит Сестре.

Курт и Сестра быстро идут по коридору. Сестра чуть впереди. Курт едва не бежит за ней, хватает ее за руку. Она отдергивает свою руку. Он снова пытается ее схватить. Она толкает его, бьет его сменкой. Вырывается. Идет еще быстрее. Курт бежит за ней.

Сестра осторожно идет по дому. Так же очень осторожно заглядывает в комнату с черепом коровы. В комнате на двери, снятой с петель и положенной на табуреты, лежит Мама. Ее волосы растрепаны, она бледна, губы белые, отливают синевой.

– Гусенка! Смотри, там гусенка! – кричит пятилетний Степка тоненьким голоском и пытается пробиться вперед сквозь забор из стоящих взрослых. Он самый младший в телеутской семье. Курт заканчивает копать, кладет лопату на землю и выбирается из ямы. Его руки грязные. Он смотрит на Сестру.

Позади Курта в гробу лежит красивая Мама в телеутском платье. Ее губы накрашены. Черные волосы заплетены в косы. Ветер играет с листьями на деревьях и с локоном, выбившимся из ее волос. У ее головы лежит мешочек в цвет платья. В этот мешочек каждый, кто подходит прощаться, кладет конфету.

Сестра смотрит, как гроб опускают в яму. Она наклоняется кинуть землю. Черное платье чуть отстает от груди. Курт отворачивается.

– Там гусенка. Пойдем гусенку покажу! – настаивает Степа.

Курт протягивает Степе руку. Тот с готовностью хватается за нее и тащит Курта прочь от толпы. Сестра оборачивается и смотрит, как Степа уводит Курта.

Дядя ставит крест на могиле. Трамбует землю, наступая на могилу. Пробует крест, чтобы не шатался. Все смотрят на криво поставленный крест. Дядя подходит к Сестре и приобнимает ее. Сестра видит грязь под его ногтями.

Курт сидит неподалеку от выхода с кладбища. По его руке ползает гусеница. Он рассматривает ее. Иногда гусеница сворачивается в клубок. Когда Курт трогает ее за хвост, она снова ползет вперед.

Мимо Курта проходит Сестра.

– Смотри. Гусенка, – говорит он ей.

Сестра фыркает, не посмотрев. Курт оборачивается. Голые ноги Сестры худы. На них есть красные царапинки от травы или веток. Курт встает и идет за Сестрой. Он нагоняет Сестру. Та ускоряет шаг. Курт начинает идти быстрее, забегает вперед и останавливается перед Сестрой, протягивая гусеницу. Сестра смотрит на гусеницу. Бьет Курта по руке. Гусеница падает на дорогу и беспомощно вертится у их ног. Курт наступает на гусеницу и с какой-то явной агрессией раздавливает ее. Сестра смотрит на зеленую кашицу под его ногой. Между бровей появляется суровая морщинка. Злость прогоняет скорбь.

– Кольщика позови.

– Я сам могу.

Сестра уходит.

Курт идет по селу. Сворачивает к крайнему дому.

Ворота распахнуты. Во дворе ходит скотина. Две девочки-телеутки, с виду ровесницы Степки, играют каждая в своем телефоне.

– Папа будет, когда большая машина приедет, – говорит одна.

Курт становится у ворот. Там валяются копыта, на забор накинуты шкуры.

Старая большая машина подъезжает к дому. Из нее выходит кольщик. На его руках и лице шрамы.

– Ко мне?

Курт кивает.

Сестра доит корову, сидя на старой табуретке. Ее руки ритмично сжимают коровьи соски, в ведро струйками бьется молоко.

Мишка подходит вплотную к Сестре, ее лицо на уровне его паха.

– А мне так сделаешь?

– Сегодня не надо.

– А завтра сделаешь?

– Корову брать не надо. Мы ее колоть будем.

Мишка уходит. Сестра оборачивается и смотрит на его мускулистые ноги. Поправляет волосы. Снова принимается доить корову.

Сестра лежит в комнате, уткнувшись головой в подушку. У нее красный нос. Видно, что плакала. Дядя заглядывает в комнату, смотрит на ее ноги. Сестра чувствует взгляд и оборачивается.

– Полы помыла? Лежит!..

Сестра цокает.

Дядя наливает себе молоко в кружку, пьет. Кадык неприятно ходит туда-сюда. За Дядей наблюдает Степка. Дядя замечает его. Степка убегает.

Ведро скрипит в такт неровному шагу Сестры. Она у колонки. Набирает воду. Набрав, оборачивается. Встречается взглядом со Старухой. Смотрит поверх головы Старухи. Вдалеке по дороге Мишка едет на лошади, подгоняя стадо коров. Коровы идут по узкой улице, толкая друг друга и поднимая стену пыли. Сестра машет рукой Мишке, но он не видит ее.

Сестра идет в дом с полным ведром воды. Вода расплескивается и оставляет на земле маленькие лужицы-блямбы. К одной из таких лужиц подходит собака. Мимо собаки проходит Старуха. Собака нюхает корову. Корова открывает глаза.

Кольщик заходит в сарай. Следом за ним плетется Курт. На него испуганно смотрит красавец конь.

– Отца?

Курт кивает. Кольщик дает коню ведро корма. Курт пытается остановить его.

– К нему нельзя подходить. Отец сам кормит.

Курт смотрит, как конь опускает голову и ест.

– Его резать? – спрашивает кольщик.

Курт отрицательно машет головой.

Накинув веревку на шею корове, кольщик пытается оттащить ее от трактора. Собака нервно мечется туда-сюда.

Курт несет ножи и кувалду за кольщиком. Корову шатает из стороны в сторону. Руки кольщика играют мускулами.

Курт дает корове попить. Корова опускает голову в ведро и пьет воду последний раз.

– Вы куда ее повелиииии! Ей же боооольно будеееееет… – раздается тоненький голосок Степки.

Степка выбегает из дома, на ходу теряя большие тапки, бежит босиком. Останавливается на углу дома, не смея подойти ближе. Смотрит, прижав ручонки к подбородку. Замирает на время. Слышен глухой звук удара. Степка вздрагивает, бежит прочь.

Где-то хнычет Степка. Сестра моет полы, не снимая колец, на присядках. Когда она перемещается с места на место, по-паучьи передвигая длинные конечности, видно ее белье.

Руки Старухи отжимают тряпку. Тряпка плюхается на пол. Руки возят ее по полу.

Курт смотрит на моющую пол Старуху.

– Молодым за покойником мыть нельзя, – голос Старухи скрипуч.

Курт смотрит через окно на дорогу. Сестра вдалеке бежит в том же направлении, куда ушел Мишка.

Сестра издалека наблюдает, как Мишка пасет коров в степи и не решается подойти. Бык хочет покрыть корову, но та уходит от него. Мишка

уверенно держится в седле. Его лошадь, серая в яблоках, ничем не хуже отцовской.

Поминальный стол. Много бабушек. Сидят в ряд. Говорят по-телеутски, тихо. Степка таскает большие пельмени со стола. Ест под столом. Перед ним ряды ног. Он рассматривает обувь, пока не приходит время лезть за очередной пельмешей. Курт замечает это, но продолжает идти за Дядей в комнату с коровьим черепом. Показывает Степке кулак. Степка кладет пельмешу обратно, но, когда Курт уходит, снова берет ее и возвращается под стол.

Дядя указывает Курту в центр комнаты. Пол в ней вымыт, влажный от чистоты. Курт смотрит на дверь, положенную на табуреты: там лежала покойная. Поднимает дверь, несет по коридору.

Курт выносит дверь за порог, прислоняет к дому. Возится со своими старыми кроссовками. Дядя проходит мимо, относя старые табуретки в сарай. Отталкивает дверь от дома, та падает, едва не задев Курта.

– О дом не опирай ничего. Плохая примета.

Курт зло смотрит Дяде вслед. Из дома доносятся пьяные голоса. Позади Курта раздаются шаги. Сестра идет к дому.

– Там Степка все пельмени сожрал, – говорит Курт.

– Я что сделаю?

Степка выбегает из дома и цепляется за юбку Сестры. Сестра пытается отцепить его от своей юбки, идет борьба.

– А когда мы мамин эмегендер бить будем? – спрашивает Степка. Его рот измазан едой. – Бабушка сказала, что его надо выкинуть в реку, чтобы он за кем-то из нас не пришел.

– За тобой придет. И сожрет тебя вместо саламата!

Степка пугается.

– Нельзя так шутить! Она тебя проклянет! – Степка утыкается в ногу Курта. – Она шаманка, она тебя проклянет! – уже успокоившись и улыбаясь, угрожает он Сестре.

Сестра замахивается на Степку, и он убегает. Курт и Сестра идут к дому.

– У нее бубна нет, – вдруг говорит Сестра. – Дед его в землю зарыл. Значит, она не настоящая.

– Я вообще в это не верю, – отвечает Курт.

– Тупой потому что.

Сестра заходит в дом. Дядя сует деньги ей в руку. Сестра с ненавистью смотрит на Дядю.

Сестра в магазине. Продавщица, сорокалетняя русская женщина, сгружает ей в пакет пять бутылок водки.

– И чупа-чупс клубничный, – добавляет Сестра, расплачиваясь.

– Еще рубль.

Сестра ищет деньги в обтягивающих шортах.

Сестра идет по вечерней дороге с пакетом, в котором позвякивают бутылки. Ее губы красные от чупа-чупса. Мимо проезжают парни на мотороллере, сигналят ей. Сестра продолжает облизывать чупа-чупс.

Степа залез на чердак. Заглядывает в старые мешки, сундуки, рыскает среди хлама.

Он нашел что-то в красной тряпке, разматывает ее. Маленькая деревянная кукла-эмегендер падает на пол. У нее отлетает один глаз. Бусина со странным шумом катится по полу и ударяется о стену. Степка бросает куклу, пугается, убегает.

– Аааааай… Нуооооой…

Ночь. Курт идет по темному пустому дому. На постели родителей в комнате с коровьим черепом и ружьем лежит Степка, скрючившись, как гусенка. Курт смотрит на маленькую спину страдающего Степы. Идет в другие комнаты, заглядывает в сестрину. Там пусто.

Курт выходит из дома. Идет к бане. Вдруг замирает и пятится, пятится назад, пока не скрывается в темноте.

Прилипнув к окну, в баню заглядывает Дядя. Слюна касается его нижней губы, когда у Сестры в бане падает мыло. Чувствуя себя в безопасности, нагая она наклоняется и шарит рукой по полу.

Курт стоит в нерешительности, а потом разбегается и толкает Дядю. Но пьяный Дядя быстро справляется с Куртом: валит его наземь, бьет ногой много раз. И, избив, уходит.

Курт лежит на земле и видит ночное небо. Где-то далеко какая-то птица ухает. Скрипит дверь. Из бани выходит Сестра. От нее идет пар, окружая ее своей дымкой. На фоне темно-синего леса и черного неба в своем коротком белом полотенце с рассыпавшимися по угловатым плечам волосами она кажется нимфой.

Сестра равнодушно смотрит на Курта и идет к дому. Шваркают ее шлепанцы.

У Курта разбита губа. Он трогает ее, смотрит на кровь на пальцах и растирает ее большим и указательным…

Утренний свет заливает дом. На столе не убрано после гостей. Отец сдвигает в сторону посуду, кладет на стол связку мертвых сусликов. На шум никто не выходит. Отец медленно идет по комнатам. Видит Степку, лежащего в его постели, садится на кровать. Степка просыпается. Видит Отца, начинает плакать, лезет на руки.

– Болиииит…

Сестра выходит из комнаты, сонная.

– Мать где? – спрашивает Отец.

Сестра не выдерживает отцовского взгляда. В комнату заходит Старший, он улыбается Сестре и машет рукой. Она не отвечает на его улыбку. Старший смотрит сначала на нее, потом на Отца.

Отец стоит перед шкафом, смотрит на материны платья. Он не может пошевелиться. Просто смотрит.

Отец разводит костер во дворе. Неподалеку от него на земле лежат вещи Матери. Степка смотрит на Отца из-за кустов, подбегает к вещам.

Когда Отец оборачивается, Степки уже нет.

Отец сжигает вещи Матери на большом костре.
Курт смотрит на отцовскую спину.

Отец нежно и аккуратно чистит шкуру коня. Вычесывает гриву, хвост… Уткнулся лицом в огромного коня. Перед которым он – как мальчик.
Отец плачет.

Сестра режет лук, кидает его в кастрюлю к уже разделанным сусликам. Отец смотрит на стол.
– Не ставь так. Плохая примета, – говорит он.
Они с Сестрой переставляют стол обратно.

Стол стоит перпендикулярно выходу. Сестра раскладывает вареных сусликов с похлебкой по тарелкам. Дядя с Отцом разговаривают. Приходит Старший с мокрыми руками. Сестра подает ему полотенце.
– Почем брали? – слышен голос Дяди.
– По сто десять, – слышен ответ Отца.
Сестра ставит похлебку перед Отцом. Отец солит и перчит. Ест.
– Надо в город возить. От ярмарки толку мало, – говорит Отец.
Сестра ставит похлебку перед Дядей. Он солит ее и перчит. Ест.
– Конину почем? – говорит в ответ.
– Сто пятьдесят.
– Сто семьдесят брали!
– Сто пятьдесят.
Сестра ставит похлебку перед Старшим. Старший солит ее и перчит. Ест.
Приходит Курт. Он садится за стол. На него не обращают внимания.
– Чабая резать будешь? – говорит Дядя.
Отец оборачивается к Сестре, возящейся у плиты.
– Степа ел?
– У него живот болит, – вдруг отвечает Курт.
Сестра ставит тарелку с похлебкой перед Куртом. Тот едва заметно морщится. Отец бросает взгляд на Курта, передает пачку с перцем Дяде, чтобы тот передал Старшему, а тот отдал Курту. Курт не хочет брать перец. Отец встает, подходит к Курту, насыпает ему много перца в похлебку. Стоит над ним. Курт берет ложку, ест.
– Еще раз увижу с русскими, убью!
Эти слова Отца предназначаются Сестре.
Сестра зло смотрит на Курта.
Дядя наливает спирт.
– Кто дома был? – спрашивает Отец.
– Я когда пришел, она упала уже, – говорит Курт.
– Я говорил: не оставлять ее.
Сестра сглатывает. Комок подступает к горлу. Сестра встает, чтобы убрать со стола. Отец не позволяет.
– Собирайся. Степу в ФАП поведешь.

Старший возится в двигателе старого грузовика. Рядом стоит Курт. Старший вытирает руки тряпкой, лезет в карман. Отсчитывает три сотни, протягивает Курту. Сестра выходит из дома, неся Степу на руках.

Курт идет за Сестрой, на ходу прячет деньги. Проходит мимо сарая, замечает Отца, который выходит оттуда. Курт ускоряется, почти бежит – только чтобы не попасться на глаза Отцу.

– Ты коня кормил?

Старший отрицательно мотает головой. Курт догоняет Сестру. На ее плече спит Степка. Курт хочет помочь. Сестра не отдает Степку.

Фельдшерско-акушерский пункт маленький. Тонкие женские пальцы давят на живот Степки. Куда бы ни надавливала медсестра, всегда слышится «ай» Степки.

– Подними ногу.

Степа смотрит на медсестру.

– Ногу подними, – повторяет Сестра вслед за медсестрой.

Степа поднимает ногу.

– Опускай. Больно?

Степа не реагирует. Сестра опускает ноги Степки.

– Больно, тебя спрашивают? – с некоторым раздражением спрашивает Сестра.

Степа молчит.

Сестра быстро несет Степу по коридору.

Она кладет Степу на кровать в сестринской. Уходит, закрыв дверь. Степа долго и тщательно заворачивается в простынку, как в кокон. Он один.

Вскоре в смежное помещение приходят врач и та же медсестра (обе русские, обеим около сорока). Степка слышит, как они разговаривают, как гремят медицинскими инструментами.

– Что твой полковник? – спрашивает врач.

– Ничего. Не звонит.

– А сама?

– А что я сама буду…

– Мужик нужен, будешь. Но-шпу ему сделай.

Слышно, как медсестра открывает шкафчики.

– Но-шпа у нас закончилась. Нету.

– Дротаверин тогда.

– Дротаверин есть.

Врач подходит к Степке, смотрит на него, потом выходит в коридор.

Медсестра отходит к окну, достает телефон, ищет номер, набирает, то и дело оглядываясь на дверь. Похоже, набранный номер долго не отвечает.

Спортивный зал. Старенький телефон долго-долго звонит. Его хватает мускулистая рука. Это тренер по каратэ – телеут, привлекательный мужчина за пятьдесят, с атлетичной фигурой и молодым лицом.

– Что-то срочное? – говорит он в трубку. – Перезвоню.

Тренер отключает телефон. Идет в подсобку, оборудованную под его кабинет. Смотрит на ноги женщины, лежащей на диване. Женщина хихикает. Он стягивает майку и идет к ней.

Медсестра достает пачку шприцов, неумело их рвет, шприцы падают. Она поднимает один. Раскрывает его. Берет лекарство. Ломает ампулу.

Шприц агрессивно всасывает содержимое ампулы. Медсестра бьет по шприцу, не весь воздух выходит. Раздосадованная, она идет к Степке. Резко делает ему укол. Он морщит нос.

– Массируй.

Медсестра ставит палец Степки на вату. Заходит врач. Садится за стол, пишет что-то в истории болезни Степки.

– Дротаверин… сколько, два сделала?

– Вы же папаверин сказали.

– Нет, я говорила дротаверин. А ты что сделала?

– Вы папаверин говорили. Правда.

Врач строго смотрит на медсестру, та уходит в смежную комнату, с досадой выкидывает шприц.

Техничка везет тележку с какими-то склянками, они с шумом бьются одна о другую. Врач говорит о чем-то с Сестрой. Дает ей лист бумаги.

Сестра писает в туалете ФАПа. Тянется за туалетной бумагой, отматывает два раза, промакивается. Выходит, идет к двери мимо умывальника. Хлопает дверь.

Сестра выходит из фельдшерско-акушерского пункта.

– Чё, руки не моешь? – спрашивает Курт.

В руке Курта банка с краской. Сестра проходит мимо него и уходит по дороге.

Тренер лежит на диване и смотрит, как мама Мишки застегивает пуговицы, как собирает волосы. Смотрит на ее тонкую шею. Кто-то подглядывает за ними. Долго смотрит. Потом резко уходит. В спортивном зале рассыпается корзина с мячами, мячи громко прыгают по залу. Тренер выходит на шум. В зале никого. Только мячи повсюду раскиданы.

Тренер достает из кармана деньги, отсчитывает две купюры по пятьсот, потом замирает и добавляет к ним третью. Ставит ребром перед мамой Мишки. Она берет их.

Злой Мишка выходит из спортзала. Видит старый велосипед. Бьет его ногой, велосипед падает. Мишка быстро идет по дороге.

Сестра с Валькой едут на мотороллере по селу. Волосы Сестры развеваются на ветру.

Они приезжают на озеро. Валька – пятнадцатилетняя русская девушка, очень полная, – щупает воду ногой, отдергивает: холодно. Сестра обнажает грудь. Ложится загорать. Валька следует ее примеру. У нее пухлое тело и некрасивые груди, вдавленные сосками внутрь.

– Когда простыл, когда нос заложен, нельзя. Задохнешься, – говорит Валька.

– Откуда знаешь?

– Знаю.

– Откуда? Ты ж не пробовала.

– Ты сама пробовала?

– Нет. Но я его видела.

– Мишкин.
– Не Мишкин, – говорит Сестра.
– Чей?

Позади девочек раздается какой-то звук. Девочки пугаются, закрываются майками. Замечают Курта. Сестра с досадой цокает.

Курт плывет к берегу, глядя, как Валька и Сестра загорают топлес.

Он выходит из воды. На его теле мурашки. Губы синие. Курт садится на корточки, греется и сохнет на камне. Смотрит на груди Сестры и Вальки. Груди Сестры красивее.

– Хочешь, попрошу его показать, – говорит Сестра.

Валька смотрит сначала на Сестру, потом на Курта.

Валька и Сестра залезли на мотороллер. Сестра в джинсовых шортах и белом лифчике, рубашку повязала на бедра. Курт смотрит на краешек места позади Сестры. Обтянутые джинсами ягодицы заняли почти все пространство. Курт пытается сесть на мотороллер. Сестра кладет руки Курта себе на талию. Он чувствует пальцами ее мускулистый живот. Валька трогается. Курт тесно прижимается к Сестре, ему неуютно. Он спрыгивает с мотороллера. Девочки смеются. Рев мотора мотороллера раздается все дальше.

Курт идет вдоль дороги. Оранжевое солнце садится. На лицо Курта ложатся тени.

В ночи стрекочут кузнечики. Издалека в темноте виден огонек из окна бани.

Курт выходит из бани, гасит свет и идет к дому. Слышит, что Дядя, кашляя, идет по двору, пьет. Курт пережидает за углом, бежит в дом.

В доме все спят. Курт проходит в свою комнату. Стягивает майку, кидает ее на стул, она падает на пол. Он снимает джинсы. Луна озаряет его голые ноги и спину. Курт ложится в постель, вдруг его обнимают руки Сестры. Она уткнулась в его спину и плачет. Курт замер, не может пошевелиться.

– Мама, бедная, одна сейчас в земле, ее черви едят… Степа, бедный, один сейчас в ФАПе…

Спустя время Сестра перестает всхлипывать и засыпает. Ее дыхание становится тяжелым. Курт решает аккуратно повернуться лицом к Сестре. Во сне она прижимается к нему. Он отстраняется от нее.

Курт сидит на стуле, поджав ноги и слушая, как Сестра посапывает во сне. Рассматривает свои заляпанные краской руки, пытается отодрать краску. Его глаза закрываются.

Утро. Конь открывает глаза, когда чувствует прикосновение хозяина. Конь лежит на полу. Отец подносит ему ведро с кормом. Конь не ест. Дядя заходит в сарай, протягивает Отцу ведро воды. Отец опускает в воду руку, касается ею, мокрой, носа коня. Конь делает попытку облизать губы.

– Надо резать, пока не подох, – говорит Дядя и выходит из сарая.

Дядя проходит мимо бани. Замечает закрашенное серой краской окно. Заходит в баню. Трогает стекло. Краска въедается в его пальцы. Дядя выходит из бани. Курт наблюдает за ним из-за угла, бежит домой. Его за руку ловит Отец.

– Ты коня кормил?

Курт отрицательно машет головой.

Сестра кидает в раскаленное масло спирали из теста. Ждет, пока они обжарятся. Старший проходит мимо, отламывает от уже готовых спиралей кусок. Горячо, дует на руки, почти не может жевать. Но жует, жарко выдыхая. Сестра бьет его полотенцем, чтобы больше не воровал. Он делает вид, что вроде как убегает от нее, она – вроде как догоняет. В этот момент Курт тоже подходит к тарелке и отламывает кусок жареного теста.

– У мамы катама вкуснее, – замечает Курт.

Сестра перестает смеяться. Старший выходит из дома. Сестра возвращается к плите.

Отец рассматривает разросшуюся трещину, которая идет по стене внутри дома, ведет по ней рукой от начала до конца.

Старший везет Степку домой на грузовике. Тихо работает радио. Степка лежит на переднем сиденье и смотрит, как всякие висюлинки на зеркале болтаются. Курт сидит рядом. Степа использует его ноги как подушку. Старший принюхивается. Смотрит на Степу.

– Живот болит, чё, – оправдывается Степка.

Старший открывает окно.

– Чабай заболел, – говорит Старший.

– Резать, что ли, будут? – тонким голоском спрашивает Степа.

– Папа скорее тебя зарежет, чем коня, – отвечает Старший.

Курт смотрит на болезненное лицо Степки. Старший и Степка смеются.

Курт смотрит, как Степа ест жареное тесто. Сестра протягивает ему еще одну спираль – балует больного. Входит Отец. Он отвешивает пощечину Сестре, бьет Степу по рукам. Степа начинает ныть. Сестра убегает. Курт не понимает, что делать. Заходит Дядя. Смотрит на тесто, лежащее на полу. Поднимает его. Ест. Идет дальше.

Курт заглядывает в комнату всхлипывающей Сестры. Там сидит Старший и гладит Сестру по спине. Курт заходит в комнату. Сестра вскакивает, выталкивает его и захлопывает дверь.

Старший смотрит в окно. Сестра наблюдает за ним. Старший идет к выходу.

– Айфон оставь.

– Малому сухарей сделай, – говорит Старший.

Сестра режет хлеб на маленькие кубики, разравнивает по противню мелко порезанный хлеб, собирается ставить в духовку, но замирает. Прислушивается. На улице какие-то звуки.

Мишка стоит, облокотившись на забор. Из дома выбегает Сестра. Облокачивается на забор возле Мишки.

– На красной машине к вам приезжала?

– Кто?

– Лото.

Сестра пожимает плечами.

– На мотоцикле кататься пойдешь?

Мишка отталкивается от забора, уходит по дороге. Сестра следует за ним.

Сестра заходит за Мишкой в сарай.

– И где мотоцикл?

Мишка не отвечает. Резко оборачивается, бежит на Сестру, валит ее на пол. Заламывает ей руки. Целует ее, задирает ей платье. Она уворачивается. Мишка расстегивает свои джинсы, хватает руку Сестры. К сараю на старом велосипеде подъезжает Мишкина мама. Слышны ее шаги. Мишка отпускает Сестру. Сестра вскакивает, убегает из сарая.

Сестра бежит к дому. Пробегает мимо красной машины. Замечает там Аннушку. В доме сталкивается с Куртом, прилипшим к окну. Курт резко натягивает и застегивает джинсы. Сестра идет в свою комнату, хлопает дверью. Курт смотрит на руку, его ладонь суха.

Курт выглядывает из-за угла дома, слышит, как Старший ругается с Аннушкой у красной машины.

– Ты можешь подождать? – говорит Старший.

Аннушка молчит.

– Ты понимаешь, что у нас мать умерла?

Аннушка сидит на капоте, освещенная закатным солнцем. Старший стоит около нее. Они смотрят в разные стороны и не двигаются.

Отец стоит рядом с ветеринаром. Тот рассматривает лежащего коня с грустными глазами.

Ветеринар складывает инструменты. Отец смотрит, как ветеринар записывает название лекарства.

Отец смотрит вслед уходящему ветеринару.

Отец входит в дом. Старший уже ждет его. Отец протягивает Старшему бумажку от ветеринара.

– Утром съезжу, – говорит Старший.

– Сейчас.

Старший ловит строгий взгляд Отца. Тот идет к своей комнате.

– Я хотел спросить… Я встречаюсь с девушкой…

– Год по матери пройдет, поговорим.

Отец уходит в комнату, хлопает дверью.

Мама Мишки расставляет еду на стол. Мишка зло смотрит за ее движениями. Мама замечает его взгляд, отворачивается. На стене в рамке с черной полосой висит портрет молодого мужчины. Рядом фотография, где он с мамой Мишки и с ним маленьким на руках.

– Садись есть.

– Пенсию раньше дали?

Мама Мишки молчит. Мишка проходит мимо матери, выходит из дома. Мама вздрагивает, когда хлопает дверь.

Вечер. Мишка с парнями в поле, освещенном фарами мотоциклов. Взяли палки, намотали на них куски пластмассы и полиэтиленовые пакеты, подожгли и закапывают все вокруг огненными каплями. Валька крутится рядом с Мишкой. На ее ногах каблуки, на губах – помада. Мишка неаккуратно вертит палкой, попадает огненным всплеском на Вальку. Она смотрит на черную пупырышку на руке и красный ожог вокруг нее. Мишка наблюдает за реакцией Вальки. Валька подносит руку ко рту, проводит по ней языком и губами. Мишка улыбается. Пацаны достают аэрозольные баллончики, прыскают ими на огонь.

Вечер. Аннушка сидит за рулем в машине. Негромко играет радио. Аннушка закрыла глаза. Вечерние кузнечики стрекочут. Мошка беснуется в свете фар. Дверь машины открывается, на заднее сиденье садится Сестра. Аннушка смотрит на нее в зеркало заднего вида, улыбается ей.

– Ты телеутка?

Аннушка отрицательно машет головой.

– Тогда чё пристала к нему?

Из дома выходит Старший, идет к машине. Хлопает дверь. Аннушка смотрит на заднее сиденье: там никого нет. Рядом на переднее сиденье садится Старший.

– В город подбрось. Тебе все равно ехать.

Аннушка некоторое время смотрит на Старшего. Потом заводит машину, резко трогается.

Сестра копается в айфоне. Делает свое фото перед зеркалом. Смотрит. Удаляет. Закрывает. Заходит в браузер. Жует жвачку, лопает губами пузырь. Слышен звук клавиш: она что-то пишет в строке поиска. Сестра смотрит в экран телефона. Женский голос из телефона: «Многие девушки как можно быстрее стремятся сразу все выплюнуть. Рассказ о том, как это происходит у вас, вы можете оставить на сайте нашей радиостанции или прислать на короткий номер. А пока сообщение от Татьяны. «Я знаю, что это неправильно, но меня реально тошнит от вкуса и запаха. Вкус отвратителен. Я ни за что на свете не проглочу». Сестра надувает пузырь и лопает его губами.

В комнату заглядывает Дядя. Он протягивает Сестре скомканные деньги. Сестра цокает.

Курт заходит в спортивный зал. Никого нет. Курт идет в раздевалку, переодевается в майку и спортивные штаны.

Рослый школьник стоит перед баскетбольным кольцом и отрабатывает броски. Раздаются планомерные удары мяча. Курт смотрит на это, потом идет в другой конец зала, становится последним в шеренге с еще пятью пацанами. Тренер проходит вдоль шеренги, смотрит на каждого

из них. Останавливается около Курта, смотрит на его подбородок, на ссадину. Идет дальше.

– Миша где?

– А он не будет ходить, – говорит какой-то пацан.

Тренер с этим пацаном стоят на матах. Тренер кивает, пацан идет на него, тренер укладывает его на лопатки, зажимая горло локтем.

– Курт.

Тренер ставит вместо себя Курта. Пацан укладывает Курта на лопатки, идет борьба. Курт не может победить.

– Еще! – требует тренер.

Пацан снова укладывает Курта на лопатки. Борьба.

– Еще!

Пацан снова укладывает Курта на лопатки. Борьба.

– Еще!

Пацан снова укладывает Курта на лопатки. Идет борьба.

– Еще!

Пацан снова укладывает Курта на лопатки. Идет борьба. Собрав последние силы, Курт пытается сопротивляться. Пацан локтем прижал горло Курта. Тот краснеет, ему нечем дышать. Тренер долго смотрит на это. Только потом дает свисток.

Курт лежит на матах, смотрит, как мальчишки, переговариваясь друг с другом, уходят в раздевалку, а тренер – в свою каморку-кабинет. Курт трогает горло. В другой части зала уже тренируются три баскетболиста: мяч отстукивает ритм все более и более энергично.

В бане купается Сестра. В щели сквозь местами отшкарябанную краску за ней подглядывает шатающийся пьяный Дядя.

Сестра выходит из бани, обернувшись полотенцем. От ее кожи идет пар. Дядя выходит из темноты и приближается к ней. Курт бросает в него камень из темноты. Сестра оборачивается на звук упавшего камня: за ее спиной никого. Курт убегает в темноту, оглядывается. За ним гонится Дядя. Но Дядя устает бежать, задыхается, кашляет. Останавливается и пытается отдышаться.

Степка ночью стонет. Отец просыпается, идет на звук. Отец берет Степку на руки. Мальчик завернут в мамино платье. Отец несет Степку в свою постель.

– Курт!

Молчание. Отец укладывает Степку в свою постель. Кладет свои ладони на живот Степки. Тот кладет свои маленькие руки поверх отцовских. Внимательно смотрит на Отца.

Курт стоит в отцовской комнате, смотрит на постель. Зрачки его то сужаются, то расширяются. Светает. Слышно тяжелое дыхание Отца. Он спит, отвернувшись к стене. На другом конце кровати лежит Степка. Он укрыт маминым платьем. Степка не дышит. Вдалеке слышно тихое ржание коня.

Дядя просыпается в сарае от ржания коня. Конь стоит над Дядей. Он выглядит вполне здоровым. Дядя дает коню еды. Смотрит, как тот ест. Довольный Дядя идет в дом. Замечает Отца.

Отец сидит на стуле, зарывшись лицом в ладони.

Дядя смотрит, как Старший копает небольшую яму рядом с могилой Матери. Сестра падает в обморок. Дядя подхватывает ее под руки и тормошит. Курт отталкивает Дядю от Сестры. Дядя зло смотрит на него. Курт открывает бутылку воды, льет на руки, вытирает мокрыми руками лицо Сестры. Та морщится, отталкивает руку. Затем отталкивает и Курта, поднимается.

Старший хочет выбраться из ямы, падает. Отец подает ему руку. Старший опирается на его руку. Отец и Старший вместе падают в могилу.

ФАП. Медсестра стоит за спиной врача. Та смотрит в окно. Воробьи бесчинствуются на карнизе.

– Тебе кто сказал его выписывать? – говорит врач.

Медсестра идет по коридору, опустив голову. Идет все быстрее и быстрее, пока не начинает бежать.

Врач открыла окно, крошит кусок хлеба воробьям.

Отец замечает, что трещина в доме на стене стала гораздо больше. Он ведет по ней рукой. Ему приходится делать много шагов.

Поминки. В доме те же, кто был на похоронах Матери. Стол стоит перпендикулярно, мешая проходить мимо. Женщины что-то тихо говорят по-телеутски. Отец протягивает руку, берет со стола бутылку водки, уходит в свою комнату. А там пьет залпом – прямо из горла́.

Курт сидит под дверью, слушает, как Сестра плачет. Курт поднимает глаза, видит Старуху.

– Две души боролись. Коня и брата твоего. Душа коня должна была пасть. Отец спас коня.

Курт открывает комнату Сестры, захлопывает дверь перед носом Старухи. Сестра оборачивается. Ничего не говорит. Курт садится на пол. Сестра утыкается лицом в подушку. Курт слышит отдаленное ржание коня.

– Заткнись, – шепчет Курт.

Ночь. Дом опустел. Курт стоит у кровати Отца. Смотрит на его дергающиеся веки. Возле кровати пустая бутылка. Курт берет со стены ружье, идет в сарай.

Курт идет на коня.

– Что ты делаешь?!

Курт оборачивается. На пороге стоит пьяный Отец. Курт направляет ружье на коня, хочет нажать на курок. Отец перехватывает его, валит наземь. Курт сопротивляется. Отец прижимает его лицом к соломе,

придавив локтем горло – как на тренировке. Курт вырывается. Отец наваливается на него всем телом. Конь ржет.

– Заткнись! – кричит Курт.

– Успокойся, – говорит Отец.

Конь ржет.

– Заткнись!

– Успокойся, – говорит Отец и сильно прижимает Курта к земле.

– Это он должен был сдохнуть, а не Степа. Всё из-за тебя! Тебе конь дороже всех нас!

Курт заходит в комнату и не раздевшись ложится на постель. В его постели лежит Сестра. Курт слышит выстрел. Сестра просыпается.

Старший бежит по дороге что есть силы. Навстречу едет красная машина, сигналит ему, тормозит.

Старший лежит на коленях Аннушки на заднем сиденье машины. Аннушка гладит его рукой по лбу, по вискам и голове. В машине работает аварийка.

Тренер закрывает спортивный зал, идет к дороге. Навстречу ему из темноты выходит медсестра. У нее размазана тушь. В руке бутылка, в которой еще что-то осталось.

– Ты не перезвонил.

Тренер оглядывает ее с ног до головы, проходит мимо. Гравий скрипит под его ногами. Медсестра смотрит ему вслед, пока он не скрывается за поворотом. Садится на корточки, облокотившись о стену спортзала, плачет. Где-то вдалеке собака лает.

Мама Мишки смотрит, как тот спит. Слушает его тяжелое дыхание.

Она выходит из дома. Ее ждет тренер.

Мишка открывает глаза.

Медсестра стоит у входа в магазин. С трудом, держась за стены, она заходит в магазин. Роняет деньги и не в состоянии собраться и посчитать их. Продавщица наблюдает. Их глаза встречаются.

Продавщица отводит медсестру в подсобное помещение и укладывает ее на огромные пакеты с пачками каши. Медсестра то и дело проваливается в сон. Сквозь сон ей слышен голос продавщицы…

– Ноль пять или литр? Двести шестьдесят. Десять рублей будет? А то у меня мелочь закончилась.

Ближе к утру приходит вторая продавщица, собирается переодеваться в подсобке и замечает медсестру.

– Ин! А давай мы каждого, кто до дома дойти не может, будем у нас укладывать?

– Она медсестра наша. Заболит что-то, она тебя лечить не будет.

Вторая продавщица со злостью надевает фартук. В подсобку заходит первая, снимает свой фартук, переодевается.

Медсестра открывает глаза… встает… и уходит из магазина.

Раннее утро. Всё в страшном тумане. Красная машина медленно подъезжает к дому. Хлопают дверцы. Машину ставят на сигнализацию. Старший ведет Аннушку за руку в дом. Сонная Сестра выходит, услышав скрип половиц. Видит Старшего с Аннушкой. Старший ведет Аннушку в свою комнату. Сестра смотрит, пока дверь за ними не закрывается.

Сестра заходит в туалет, открывает воду, долго глядит на себя в зеркало. Собирает волосы, как у Аннушки. Смотрит на себя. Рушит прическу.

Врач заходит в сестринскую. На кушетке спит медсестра. Врач смотрит на нее.

Курт просыпается. Подходит к окну и видит красную машину.

Курт заглядывает в комнату Старшего, смотрит на спящую Аннушку. Отец проходит мимо Курта, хлопает его по плечу, дает знак, чтобы тот шел за ним. Курт вздрагивает от неожиданного отцовского прикосновения, но идет за ним. Старший просыпается.

Двор. Курт, Отец и Старший тащат по земле что-то тяжелое. Их лица искажены. Из дома выходит Дядя.

– На пельмени?

Никто ему не отвечает. Дядя смотрит им вслед. Ждет, пока они уйдут. Возвращается в дом.

Аннушку будит приглушенный крик. Она прислушивается, затем встает и идет на звук, открывает дверь в комнату Сестры. Видит, как Дядя навалился на полусонную Сестру.

– Кончик, я только кончик.

Дядя оглядывается и видит Аннушку. Быстро встает и уходит из комнаты, оттолкнув Аннушку и споткнувшись о дверной порог.

Старший и Курт выбираются из ямы возле могилы Степки и Матери, вместе с Отцом тащат к яме что-то тяжелое. Курт засыпает яму землей. Конский хвост скрывается под землей.

Сестра и Аннушка лежат вместе на кровати Сестры.

– Шьют такое покрывало, которое потом вешается на стену, – говорит Сестра. – А если муж умирает, от покрывала отрезают полосу и его жена-вдова вставляет себе ее в пояс на платье… Она на другом берегу живет. Я тебе покажу.

Сестра и Аннушка причаливают к берегу на лодке. Выходят из лодки. Подходят к дому портнихи. Стучат в окошко.

Сестра смотрит, как портниха обмеряет Аннушку, как складывает-прикладывает ткань. Портниха заплетает длинные сливовые волосы Аннушки, вплетает накосное украшение.

Сестра идет по дому портнихи, замечает зеркало, подходит к нему. Смотрит на себя в зеркало и видит в нем Старуху. Сестра вздрагивает.

– Эмегендер материн и братов надо в воду бросить, когда половодье будет.

На голос Старухи входит портниха.

– Мария Павловна, мне из города еще не привезли. К вечеру, если хотите, сама занесу?

Входит и Аннушка. На ней свадебное телеутское платье.

– Нельзя свадьбу играть, пока покойники не ушли, – говорит Старуха. – За остальными придут, с собой звать будут.

Отец и Старший идут по лесу. Старший несет лопаты. Туманно. Ветки бьют им по лицам. Старший оборачивается.

– Курт! – голос Старшего эхом разносится по лесу.

Птица кричит. Аннушка и Сестра плывут по реке на лодке. Гребет Сестра. Она сидит спиной к Аннушке.

– Речка у нас коварная. Тут течение маленькое. А там, где камыши, не ходи даже.

Аннушка не отвечает, молчит и задумчиво смотрит на воду. Сестра поворачивается к ней.

– Клянись, что не скажешь про утро.

Сестра и Аннушка идут по дороге. Из-за поворота на дорогу выходит Мишка. Сестра отворачивается, приводит волосы в порядок. Мишка проходит, не посмотрев на Сестру. Аннушка и Сестра идут дальше. Сестра смотрит в пол.

Мишка подходит к школе.

Он стоит у школы, о чем-то говорит с Валькой. Дети вокруг орут. Звенит звонок. Дети стекаются в школу. Валька смотрит на школу, идет за уходящим Мишкой, в противоположную сторону.

Отец и Старший выбрасывают седла и все, что осталось от коня, вычищают сарай. В дверях появляется Аннушка. Она подходит к Старшему, кладет ему руку на спину. Старший оборачивается. Отец видит, как Старший – лицо его напряжено – слушает Аннушку. Старший бросает лопату и выходит из сарая.

Курт проходит мимо комнаты Старшего. Видит, что на постели лежит Аннушкина кофта. Он заходит. Подносит кофту к лицу, закрывает глаза.

Рука Курта двигается. Он слышит, как открывается дверь в доме. Делает еще пару движений. Ошеломленно смотрит на руку: на ней немного густой жидкости. Он не может отвести взгляд от ладони, сжимает ее и разжимает. Подносит руку к лицу, нюхает. Вытирает руку о штору. За окном видно, как Дядя во дворе поставил казан на огонь и ждет, пока вода вскипит. Дядя видит острую деревяшку у своих ног. Идет к бане, заходит в нее, зажав в руку деревяшку.

Старший быстро идет по дому. За ним бежит Аннушка. Аннушка смотрит на Сестру, возящуюся на кухне. Та бросает готовку, бежит за Старшим. Старший сталкивается с Куртом. Тот едва не падает. И смотрит вслед Старшему.

Старший выходит во двор, его рука сжимает ружье. Он проходит мимо казана. Ложка, лежащая на краю казана, падает в горячую кашу.

Дядя скребет деревяшкой краску со стекла в бане. Скрипучий звук.

Где-то у домика на окраине раздается выстрел. Скрипучий звук в бане прекращается.

Каша в казане впитала всю воду, она уже горит, становится черной по краям и на дне.

Отец, Курт, Аннушка и Сестра бегут на звук выстрела. Старший выходит из бани. На его лице брызги крови.

Старший идет к колонке и умывается. Отец приоткрывает дверь в баню, заглядывает. Остальные смотрят на него. Отец заходит в баню.

Начинается дождь. Падают крупные капли. Но никто не обращает на них никакого внимания.

– Курт, – зовет Отец.

Сестра испуганно смотрит на Курта. Тот нерешительно идет к бане. Сестра хватает его за плечо. Отец выходит из бани. Сестра разжимает пальцы. Курт идет к Отцу. Отец смотрит на Сестру. Отец с Куртом заходят в баню. Аннушка тянется к плечу Сестры, дотрагивается до нее. Сестра срывается с места и убегает.

Мокрая от дождя Сестра забегает в сарай Мишки. Слышит в дальнем конце сарая какие-то звуки. Идет на них. Видит, как Мишка распластал Вальку на полу и ерзает на ней. Сестра смотрит, как сжимаются мускулистые ягодицы развитого Мишки. Как у Вальки раскраснелись щеки. Ее болтает вперед-назад. Она улыбается. Сестра не может разгадать эту улыбку, не может отвести взгляд от нее. Стоит и смотрит. Мишки хватает надолго.

Сестра выходит из сарая, поскальзывается, падает в грязь. Замечает велосипед Мишкиной мамы.

Аннушка на кухне наливает чай, подливает туда молока, ставит перед Старшим. В дом входит Курт. Старший встает и выходит из дома. Курт идет по дому. Заходит в комнату Сестры. В ее комнате пусто.

Сестра едет на старом скрипящем велосипеде по дороге. Одежда промокла и прилипла к телу.

Старший выходит из дома, видит Отца, который уже сидит в грузовике. Он открывает дверь, садится за руль.

Их грузовик едет по дождливой дороге. Доезжает до поворота на областную дорогу. Рядом со знаком поворота перечеркнутая табличка с названием населенного пункта. Отец выходит.

– Ты куда?

Отец молчит. Захлопывает дверь. Старший смотрит ему вслед. Чуть слышно, как вдалеке едет поезд.

Лицо Сестры спокойно и красиво. Она смотрит вперед, положив руки на стоящий рядом велосипед. Шлагбаум перегородил дорогу. Горит красный. Работает звуковой сигнал. Поезд движется с сумасшедшей скоростью. Шум, который он издает, пугает, пока не становится все тише.

Искореженный велосипед валяется на обочине. Педали крутятся и скрипят.

Курт и Сестра лежат в мутной земляной жиже. Курт обнимает Сестру в мокрой и грязной одежде. Она бьет его. Курт обнимает ее сильно. Сестра больно бьет его по лицу и телу. Курт прижимает ее к себе. Они борются.

Серость напала на холмы и поля. Горы вдали даже не видно. Тучи заволокли небо. Они собрались возле черных Караканских гор. Земля чуть дрожит.

Дом. Курт и Сестра сидят у печки. Сестра завернута в шкуру коровы. Голова Сестры лежит на плече Курта. Его подбородок прикасается к ее горячему лбу. Ее щеки раскраснелись от теплоты. Видны ее ключицы и ноги. Курт смотрит, как жилка пульсирует на ее шее. Печка потрескивает.

Аннушка лежит, положив руки на живот. Смотрит в потолок. Рядом, обхватив ее ноги, спит Старший. Аннушка поглаживает живот. Затем тянет руку к Старшему, поглаживает и его. Смотрит, как огромное зеркало, в котором отражается их кровать, дрожит.

Отец сидит в кабинете следователя в областном полицейском участке один. Окно открыто. Занавеску бросает то внутрь, то наружу – ветер усилился. Ложечка в чашке следователя дрожит.

В кабинет заходит следователь, он делает знак молодому помощнику за компьютером. Следователь смотрит на Отца.

– Антон Владимирович Холмогоров шестьдесят третьего года рождения, улица Широкая, дом два, являлся вам родным братом…

– По отцу.

– Матери у вас разные?

Отец кивает.

– А где его мать?

– Сгорела.

Помощник записывает.

– Ваш брат когда-либо говорил, что ему нехорошо жить у вас?

Отец не шевелится, словно бы превратился в статую. Затем отрицательно машет головой.

– Ранее дома бывали какие-то скандалы на бытовой почве?

Отец молчит.

– Может быть, перед тем как он пропал, была какая-то ссора, размолвка?

Отец по-прежнему не шевелится, а затем снова отрицательно машет головой.

– Заявления о пропаже принимаются спустя двое суток. Но так как я понимаю, что вам далеко ездить, просто оставьте свой номер. Если что-то изменится, он придет или найдется, дайте мне знать. Если нет – на заявлении будет стоять двадцать восьмое число. Сейчас мы ничего сделать не сможем. Надо ждать. Подпишите здесь и здесь.

Отец стоит на пороге полицейского участка. Перед ним стена проливного дождя. Отец курит. Рядом разговаривают двое полицейских.

– Сегодня до скольки?

– До одиннадцати.

– У меня машина в ремонте, до площади подкинешь?

– Мне к брату ехать. Давно не был. Последний раз был – не узнал. Поправился, бороду отпустил, весь седой. Могу до депо, а там маршрутка прямая к тебе.

Темнеет. Отец идет вдоль проезжей части дороги. Мимо проносятся машины. Из каждой раздается музыка.

Мама Мишки подъезжает к спортзалу, ставит велосипед. Заглядывает в приоткрытую дверь спортивного зала. Тренер проходит вдоль шеренги парней. Их пятеро. Курта нет. Мама Мишки смотрит на часы, снова возвращается к велосипеду. Там стоит Мишка.

– А я за тобой.

Мишка смотрит на маму. Они вместе отходят от спортзала и идут по дороге домой.

Вечер. Курт выходит из дома, идет к бане. Открывает дверь в баню. Оборачивается, машет рукой. К нему подходит Сестра. Она тоже заглядывает в баню. Там ничего нет.

– Стой тут.

Сестра боязливо заходит в баню. Курт стоит у бани и смотрит на лес. Слышен плеск воды.

Поздний вечер. Медсестра выключает свет в своем кабинете, берет сумку, закрывает кабинет. Идет по коридору. Выходит из ФАПа. На каблуках неудобно идти по старой дороге. Она слышит свои шаги и слышит еще чьи-то. Оборачивается. Испуганно смотрит в черные глаза Отца.

Видно, как в темном ФАПе загорается свет в окошке.

Медсестра надевает халат. Отец наблюдает за ней. Руки медсестры дрожат. Она надевает Отцу нарукавник, чтобы измерить давление. Запускает в рукав воздух, нервно сжав несколько раз резиновый шар. Лицо Отца совсем близко от ее лица. Он смотрит на нее. В ее глазах страх.

Отец снимает майку, ложится на кушетку. Медсестра подходит к нему, простукивает почки. Что-то спрашивает у него, Отец кивает. Она оглушена тревогой, слышит как будто издалека.

– Почки? А я думал, это спина.

– Почечная боль в спину отдает. Вы тяжелое поднимали?

Перед глазами Отца возникает воспоминание, как они тащат мертвого коня через лес. За конем остается кровавый след. Отец отрицательно машет головой.

Медсестра приседает, чтобы достать шприцы с нижней полки. Оглядывается на Отца.

– У нас но-шпы нет. Я вам дротаверин сделаю.

Медсестра берет шприцы и роняет их. Поднимает их, набирает лекарство в шприц. Отстукивает воздух. Воздух выходит не весь.

Медсестра чуть приспускает брюки Отца, делает ему укол. Прикладывает ватку и массирует. Не убирает руку. Он протягивает руку, чтобы взять ватку, их руки встречаются. Зрачки медсестры сужаются. Она убирает свою руку. Отец придерживает ватку.

Медсестра смотрит в окно, видит, как Отец выходит из ФАПа. Отец останавливается, оглядывается и смотрит на окна. Медсестра отходит от окна в глубь кабинета.

Утро. Сестра ждет у небольшого старого строения, в котором когда-то был продовольственный ларек. Подъезжает машина. Из нее выходит Роман, пятидесятилетний телеут.

– Откуда я знаю! – говорит он кому-то по телефону. – Красную бери! Откуда я знаю. Ничего не говорили. Почему ты мне говоришь, я в этом не разбираюсь! Не говорили ничего, если не веришь, сама позвони и спроси.

Роман отключает телефон. Замечает Сестру.

Он идет к строению. Долго открывает замки. Заходит внутрь. Сестра ждет у входа. Роман проходит по небольшому помещению, это пельменный цех: в середине два алюминиевых стола, по углам длинные холодильники. Роман заглядывает в подсобное помещение. Берет пакет, складывает туда фартук, косынку, чашку. Осматривается. Замечает фотографию, где вся семья в сборе: Отец и Мать, Степка у нее на руках, Курт, Старший, Сестра и Дядя. Кладет фотографию в пакет. Выходит к Сестре, протягивает ей пакет. Сестра смотрит на пакет, не берет его.

– Можно я заместо мамы?

Роман стоит возле машины перед женой, полной женщиной, за юбку которой цепляется маленькая пухлая девочка. Женщина показывает два пакета: в одном зеленая школьная форма, в другом красная. Роман хватает красную, распечатывает пакет, достает форму.

– Нельзя рвать пакет, – говорит ему жена.

– Как я пойму тогда!

Роман осматривает красную форму, грубо пытается надеть ее на девочку. Девочка вот-вот расплачется: форма ей очень мала, даже надевается с трудом.

– Пусти ее. Хватит. Всё!

Женщина снимает с дочки тесную форму.

Девочка убегает в цех.

– Ты размер смотрела, когда мне это все несла! Почему меня надо отвлекать? Зеленый, красный… У меня цех стоит, а ты простую вещь решить не можешь!

Девочка стоит на пороге пельменного цеха. Смотрит, как работница учит Сестру плести косичку по окантовке пельменя. Сестра берет тонкий кругляшок теста, кладет в него мясо, пробует тоже плести косичку, но у нее не получается. Работница показывает ей снова. Сестра замечает девочку, смотрит на нее. Девочка убегает к родителям.

Сестра рассматривает цех. К ней подходит Роман. Начинает показывать, рассказывать.

– Тут у нас свинина с говядиной, – Роман открывает большой холодильник, в котором лежат упаковки пельменей с синими этикетками. – Тут говядина со свининой. – Роман открывает второй холодильник, где лежат пельмени с красными этикетками. – Тут, – открывает он третий холодильник, – конина, картофель и прочее.

Показывает пельмени. Совсем мало пачек. Сестра подходит к четвертому холодильнику. На нем висит замок.

– Это мне по дешевке продали. Думал, расширяться будем, пригодится. Но сейчас пока не до этого.

Сестра замечает ключ на полке у холодильника. Смотрит на него. Холодильник не включен в сеть. Шнур висит на ручке.

Работница ставит на стол миску с пельменями. Принимается за еду. Жует, чавкает, пачкается. Облизывает пальцы. В этом даже есть что-то обаятельное. Роман смотрит на нее. Сестра ест аккуратно. Но тоже руками. Дует на каждый пельмень.

Сестра собирается уходить. Работница моет посуду.

– Там фарша осталось. Возьми домой, – говорит Роман.

Сестра выходит из цеха, видит, как Роман подходит к работнице.

Вечер. Кто-то наблюдает за медсестрой: как она выбирает продукты в магазине, как расплачивается в кассе, ждет сдачу и выходит из магазина.

Медсестра идет домой из магазина. Кто-то идет следом за ней. Медсестра нервничает. Она оглядывается и видит собаку.

Отец из тени наблюдает, как медсестра кормит собаку сосиской. Он смотрит, как медсестра заходит в свой дом.

Валька стоит у дома Сестры. Сестра смотрит на нее. Валька опускает глаза. Сестра проходит мимо нее, уходит в дом.

Сестра кладет на стол фарш. Из окна видит, как Валька нехотя уходит от дома.

Сестра спускается в погреб, зацепляется за что-то колготками, чуть не падает. Садится на ступени, рассматривает царапину на ноге. Спускается дальше. Подходит к картофельной куче на полу, присаживается, начинает собирать клубни в передник. Одна картофелина, вторая… пятая… Сестра замечает палец руки. Смотрит на него. Возвращает картофелину на место: теперь палец снова прикрыт. Сестра вскакивает. Картошка высыпается из ее передника. Сестра убегает.

На полу погреба рассыпана картошка.

Сестра сидит за столом. Отец, Курт, Старший и Аннушка – все, кроме нее, молча едят жареный фарш с картошкой.

Отец собирается спать. В дверях его комнаты появляется Сестра. Отец оборачивается. Сестра проходит в комнату, закрыв за собой дверь.

Утро. Отец идет по дороге. Неподалеку виднеется пельменный цех. Навстречу Отцу идет работница цеха.

Сестра красиво плетет косичку на пельменях. В пельменный цех заходит работница.

– Ты сегодня пораньше? Тебя папа проводил?

Работница проходит мимо четвертого холодильника. Кладет сумку на полку, где лежал ключ от замка. Ключа на месте нет. Штепсель вткнут в розетку.

Работница снимает кофту. Надевает фартук. Закрывает волосы косынкой.

– А мясо не приготовила? Пойдем покажу, как мясорубкой пользоваться.

Работница показывает Сестре, как работает мясорубка. Вынимает мясо из холодильника, закладывает его в мясорубку. Когда фарш начинает просачиваться сквозь решетку уродливыми червями, Сестре становится плохо. Она закрывает рот рукой и выбегает из пельменного цеха.

Сестра и Аннушка разбивают молотками эмегендер матери и Степки, кидают в воду. Разбитые куклы поглощает бурный поток, несет их вниз по реке.

Свадьба. Старуха поет свадебную песню на телеутском. За столом сидят те же, кто был и на поминках. Во дворе дети бегают, у кипящего казана мужчины над кониной колдуют. Когда мясо сварилось, выкладывают его, беря пальцами, прямо из казана на большую тарелку. Отрезают ножом кусок, пробуют. Собака неподалеку от них косточку грызет, порыкивая, когда мимо пробегают дети.

Старший берет Аннушку за руку, ведет в укромное место в комнату, подводит к комоду, задирает ей юбку. У нее виден небольшой животик. Курт, не успевший выйти из комнаты, старается где-нибудь спрятаться. Он не понимает, куда ему деться, и скрывается в тень. Слышит, как Старший любит Аннушку.

Отец встает из-за стола, выходит из дома. Проходит мимо бани. Идет по дороге.

Отец приходит на поле, смотрит, как кони пасутся. Жеребенок замечает Отца, смотрит на него, делает пару шагов к нему.

За спиной Отца раздаются шаги. Он оборачивается. Позади него стоит медсестра.

– Я хотела сказать…

Медсестра не может договорить, она смотрит на сжатые в кулаки руки Отца, на его вздувшуюся на шее вену. Она даже не успевает ничего понять, как Отец впивается в ее губы своими. Его щетина царапает ей лицо.

Сестра встречает на пороге дома работницу цеха, которая тоже пришла на свадьбу. Ведет ее в дом. Краем глаза замечает подъехавшую полицейскую машину.

Сестра с беспокойством смотрит на машину то из одного окна, то из другого. Видит, как из машины выходит полицейский, как он закуривает, как смотрит на дом.

Полицейский заходит в дом. Проходит среди гостей.

Из комнаты выходит Аннушка с раскрасневшимися щеками и чуть съехавшим набок накосным украшением. Она замечает полицейского. Они встречаются взглядом. Аннушка замирает. Ее руку берет в свою Старший. Он улыбается и приглашает ее на свадебный танец. Все хлопают. Аннушка начинает танцевать, но это неважно у нее выходит. Она снова и снова встречается взглядом с полицейским. Ей становится плохо – голова кругом идет. Она останавливает свадебный танец. Старший перехватывает ее взгляд, оборачивается и тоже видит полицейского.

Поздний вечер. На улице темно. Уже почти ничего не разглядеть. Видны только круги около фонарей, в свете которых бьется-мечется мошкара. Свадебное гулянье где-то вдалеке.

Аннушка быстрым шагом выходит из дома. Заходит в сарай, где раньше стоял конь. Трогает свои горящие щеки. Пытается успокоить дыхание. Неподалеку дом освещает лампа-ловушка, убивающая подлетающих комаров электрическим разрядом. При каждой смерти комара раздается щелчок. Щелчков все больше и больше. Аннушка оборачивается на лампу. Ритм разрядов становится все более частым.

Слышны шаги. К Аннушке подходит полицейский. Он подходит очень близко. Комары перестают подлетать к лампе. Становится тихо.

Из дома выглядывает Старший. Аннушка притягивает к себе полицейского, они скрываются в ночной тьме и затаиваются, пока Старший не заходит обратно в дом.

Аннушке неловко от такой близости полицейского. Она взволнованна и как будто хочет что-то сказать ему, хватает губами воздух… Полицейский приближает свои губы к ее уху.

– Соседи слышали выстрел.

Аннушка стоит в сарае и смотрит на удаляющуюся фигуру полицейского, которого довольно быстро поглощает ночь. Аннушка слышит,

как заводится мотор его машины. Яркий свет фар ослепляет ее, она закрывает глаза рукой. Через некоторое время машина резко срывается с места.

Ночь. Аннушка и Старший лежат в кровати в одежде. Они лежат на спинах. Над ними висит свадебное покрывало. Аннушка отворачивается от Старшего.

– Я его с восьмого класса не видела. Откуда он узнал? Странно.

Старший не реагирует на замечание. Потом встает, обувается и выходит из комнаты.

Старший в белой рубашке ходит по полю и кнутом сбивает травинки. Пьет, запрокинув бутылку над головой. Снова размахивает кнутом.

Старший и Отец сидят на крыльце. Светает. Отец смотрит куда-то вдаль. Старший смотрит на Отца, затем отворачивается и тоже смотрит вдаль. Видны черные хребты Караканских гор.

– Анна ничего не ест, – говорит Отец.

– Она мясо не ест. Она рыбу любит.

Отец и Старший в рыбацких сапогах пробираются сквозь камыши. Выходят к бурной реке. Идут дальше. В руке Старшего зажаты удочки. Когда они переходят реку, Отец протягивает Старшему руку. Старшего еще немного качает. Он поскальзывается и падает. Его уносит течением. Отец бросает удочки и прыгает за ним.

Аннушка просыпается, смотрит на пустое место рядом с собой. Слегка морщится, гладит свой живот. Встает, ходит взад-вперед. Старается глубоко дышать.

Аннушка идет по дому. Сестра уже встала, одевается. Курт спит в своей комнате. Остальная часть дома пуста.

Аннушка идет по двору. Из дома выходит Сестра, идет к калитке. Аннушка заглядывает в сарай. Там, где вчера она стояла с полицейским, в бревнах виднеется белая бумажка. Аннушка разворачивает ее. Номер телефона. Аннушка, сморщившись, комкает бумажку. Но потом кладет ее в карман.

Сестра сидит на рабочем месте, лепит пельмени. Роман строго разговаривает с работницей.

– У нас большой заказ.

– Но у меня ребенок.

– Надо остаться на ночь.

– Его не с кем оставить.

– Ты брала ключ от холодильника?

Работница отрицательно машет головой. Роман трогает замок, тот закрыт. Роман пробует сломать его.

– Я останусь, – говорит Сестра.

Роман отвлекается от холодильника.

– Двести пачек может не поместиться. Здесь половина, этот почти полный.

Роман ищет ключ от четвертого холодильника.

– Я умещу.

Сестра смотрит, как Роман отходит от холодильника.

– Муки я привез. Если не хватит мяса, звони. Будем думать.

Роман строго глядит на работницу, стоящую без дела. Она идет в подсобное помещение. Роман видит, как она снимает кофту и остается в лифчике. Надевает рабочий фартук. Повязывает платок на голову. Роман уходит. У машины его ждет недовольная жена.

Работница садится рядом с Сестрой. Они молча готовят пельмени.

Тренер собирает мячи. В спортзал заходит Мишка. Он быстрым шагом идет в сторону тренера. В его руке зажат кастет.

Поздний вечер. На улице темень. Курт стоит под окном пельменного цеха, дожидается, пока работница уйдет домой. Работница вскоре уходит. Курт заходит в цех. Долго наблюдает за Сестрой. Возле нее много пельменей.

Сестра замечает Курта, вздрагивает. Она поднимает взгляд и встречается с глазами Курта.

Курт подходит к холодильнику. Открывает его. Все заполнено пачками с пельменями. Подходит ко второму. Открывает. Здесь тоже все заполнено. Курт подходит к третьему холодильнику: этот загружен не до конца. Курт останавливается у четвертого холодильника. Запрыгивает на него, бьет ногой по «крышке».

– Не надо. Слезь! – просит Сестра.

– А то что? Что ты мне сделаешь?

Курт топает ногами по холодильнику.

– Слезь, я сказала!

Сестра подбегает к нему, хочет столкнуть его с холодильника.

– Залезай.

– Нет!

Курт тащит Сестру к себе. Она упирается, всеми силами тянется к полу, не давая Курту ее поднять. Сестра всхлипывает, падает на пол.

Тренер выходит из спортзала. Стоит у входа. Замечает на дороге маму Мишки на велосипеде, идет к ней.

На полу в спортзале лежит избитый Мишка. В его руке зажат кастет. Он не шевелится. Затем разжимает руку. Кастет со звоном падает на пол. Мишка переворачивается на спину.

Курт и Сестра сидят на полу. Тихо.

– Тебе еще много?

– Да. Иди домой.

– Там никого нет.

– А где все?

Курт пожимает плечами.

– Отвари мне пельменей.

– Нельзя.

Курт сам варит себе пельмени. Сестра продолжает лепить новые.

Аннушка идет сквозь камыши. Под руки ее поддерживают двое мужчин в полицейской форме. Они идут долго. Затем Аннушка останавливается.

Она вырывается и стремительно идет обратно, почти бежит. Сапоги ее хлюпают по жиже. Камыши бьют по лицу. Раздаются телефонные гудки. Аннушка прижимает трубку к уху.

Мужчины в полицейской форме выходят к месту, где утром проходили Отец и Старший. Идут долго вдоль темного берега, пока не выходят на освещенную фарами машин территорию у реки.

– Там объезд есть.

– А мы пешком шли.

– Нам навигатор тоже показал, что дороги нет. Местные помогли.

– Курить есть? У меня сигареты промокли.

Мужчины в форме курят. Неподалеку от них лежит тело, накрытое полиэтиленовой пленкой. Молодые парни ходят по воде.

– Теперь и у меня сигареты мокрые.

– У меня есть.

– У тебя с ментолом.

– Ну и что.

– Я с ментолом не курю.

– Товарищ капитан, у меня в куртке без ментола.

Парень бежит к куртке, лежащей на капоте, достает сигареты. Капитан чиркает зажигалкой много раз, она не работает. Он выбрасывает зажигалку.

– Зажигалка есть?

– Спички. Промокли.

– Товарищ капитан, прикуриватель в машине.

– Тащи свой прикуриватель. Давайте быстрее! У меня смена вчера закончилась. Я еще дома не был.

Слышно, как парни ходят по воде, светят в нее фонариками.

– Нашли!

Все идут ближе к воде. Помогают вытащить тело. Накрывают его полиэтиленом.

Светает. Курт и Сестра идут по дороге, подходят к дому. У дома стоит машина полицейского. Сестра останавливается. Курт видит, как из дома выходит Аннушка, за ней идет полицейский, несет ее вещи. Полицейский укладывает вещи в багажник. Аннушка замечает Сестру. Полицейский садится в машину. Аннушка, аккуратно придерживая живот, садится в машину за ним. Полицейский заводит машину.

– Им скажут.

– Скажи ты, – просит Аннушка.

Полицейский, не глуша мотор, выходит из машины. Аннушка гладит живот, морщится от боли. В зеркало заднего вида она смотрит, как полицейский идет к Курту и Сестре. Аннушка опускает руку под юбку, затем поднимает ее, смотрит на пальцы. На дрожащей руке кровь. Аннушка включает радио погромче. Закрывает глаза.

Полицейский садится в машину, жмет на газ. Аннушка едет с закрытыми глазами.

Курт и Сестра долго бродят по пустым комнатам. Шаги звучат громко. Они идут то в ногу, то нет. Сестра заходит в комнату родителей, Курт в комнату Старшего. Курт идет в комнату Сестры, Сестра заходит в комнату Дяди. Они ищут родных. Но в доме нет никого.

Сестра пытается содрать со стены свадебное покрывало, у нее это не сразу получается, приходится приложить усилие. Наконец покрывало сдается. Сестра отрезает от него полоску, повязывает ее себе как пояс.

Курт с изумлением смотрит на этот пояс и хочет снять его с Сестры. Сестра сопротивляется, останавливает его. Но Курт все-таки срывает с нее этот свадебный пояс.

– Он не твой муж.

– Он мой брат. Это больше!

Сестра странно смотрит на Курта. Курт отводит глаза. Сестра касается его руки. Курт отталкивает ее руку и уходит в другую комнату.

Роман подъезжает к пельменному цеху, тянется к замку ключом, но замечает, что дверь открыта.

На столе брошено тесто, рядом в миске – мясо. Мясорубка грязная. На плите в подсобке – слипшиеся в кастрюле пельмени. Роман идет к холодильникам. Открывает один холодильник – он полон. Открывает второй – полон. На третьем сверху лежат стопки из не поместившихся в него пачек с готовыми пельменями.

Роман идет к машине и копается в ней, гремя инструментами. Возвращается. Сбивает замок с четвертого холодильника. Замирает в ужасе. Из холодильника идет холодный пар, сквозь который видно запястье посиневшей руки.

В цех заходит работница.

– Выйди! Я сказал, выйди! – кричит Роман.

Роман выталкивает работницу из цеха. На пороге она падает. Испуганно смотрит на Романа. Земля начинает трястись, холодильники едут в разные стороны.

– В машину! – кричит Роман.

Работница испуганно смотрит, как все трясется. С третьего холодильника на пол падают пачки пельменей. Роман помогает работнице подняться с земли, заталкивает ее в машину, нажимает на газ, трогается с места.

Школа. Дети в классах собирают вещи в портфели. Учителя одергивают их, отводят от вещей и ставят по парам, быстро считают, сбиваясь.

– Сейчас будет еще толчок! Быстрее!

Дети идут по коридорам, спускаются по лестнице. Земля трясется. С парт и полок падают учебники, тетради, раскалываются глобусы.

– Отойдите от окон! Убери их от окон!

Испуганные учителя суетятся под руководством тренера, хватают в руки фонари, ведут детей за собой. Слышно, как стекла разбиваются. Девочки испуганы, мальчишки пытаются шутить. Среди детей дочка

Романа. Она стоит в отдалении с испуганными глазами, на ней красная форма. Тренер идет к ней, но девочка разворачивается и бежит к выходу. Тренер бежит за ней. Почти у выхода он ловит ее, и они забираются в угол. Вырубается электричество.

Курт затаскивает Сестру в погреб. Они смотрят наверх. Они слышат, как их дом рушится.

Курт и Сестра сидят по разным углам.

– Мы исчезаем, – говорит Сестра.

Курт смотрит на Сестру. Сестра смотрит на Курта.

– Сделай что-нибудь.

Курт подходит к Сестре. Она встает. Слышно, как разбиваются стекла в доме. Сестра поднимает руки, Курт снимает с нее платье. Ее руки дрожат. Он поочередно целует ее пальцы. Снимает с себя джинсы. Наваливается на нее, закрыв собой, как крепким панцирем. Она вытягивает руку, он кладет сверху свою, их пальцы сплетаются. Курт целует Сестру в губы аккуратно и нежно. Сестра отвечает страстным поцелуем. Электричество отключается. Все рушится. Слышен сильный грохот.

В школе тишина. Где-то пробит потолок. Где-то сломаны парты.

Машина Романа застряла в земляной яме. За рулем как будто спят он и работница.

Пельменный цех развален.

Дом портнихи развален.

Спортзал развален.

Магазин развален, все разбито. Отовсюду что-то течет, капает.

Сестра открывает глаза в темноте. Она видит полоску света. Слышит, как где-то наверху кто-то ходит. Она хочет что-то крикнуть, но из ее рта не доносится звуков. Она снова пытается кричать, но из ее горла рождается только беззвучный плач.

– Есть кто-нибудь живой? – слышен голос сверху.

Сестра снова и снова пытается ответить. Шаги удаляются. Сестра пытается повернуть голову. На ней лежит мертвое тело Курта. Сестра воет.

Областная больница. Сестра стоит в кабинете рентгенолога, на ней больничный халат. Ее лицо ничего не выражает.

– Какая?

– Правая.

– Кладите. Здесь?

Чьи-то руки набрасывают на Сестру резиновый плащ, наводят рентгенаппарат. Кто-то выходит из кабинета, закрывается дверь. Срабатывает что-то, щелчок. Дверь открывается. С Сестры снимают резину.

Сестра идет в кабинет врача. Она сильно хромает. Сжимая снимки в руке, осторожно спускается по лестнице.

Сестра сидит перед врачом, рассматривающим снимки. Ладонью придерживает живот. Врач откладывает снимки, подходит к ней. Взяв ее

голову обеими руками, осторожно пробует поворачивать ее то в одну сторону, то в другую. Сестра морщится от боли. Врач наклоняет ее голову. Вниз, вверх.

Врач смазывает ссадины на ее лице.

– Мне еще к одному доктору надо.

Он вопросительно смотрит на нее.

Врач ведет за собой хромающую Сестру. Заходят в кабинет.

– Посмотри девочку с землетрясения, – просит врач коллегу.

Сестра смотрит на фотографию беременной женщины, пока пальцы врача надавливают на ее живот.

– Больно?

Сестра кивает.

Сестра смотрит, как на ее живот намазывают какую-то слизь. Ей холодно. По ее животу скользит ультразвуковой датчик. Сестра смотрит в экран монитора. Там серые помехи.

– Вытирайся.

Ей дают кусок синей ткани. Она вытирает живот, но ткань плохо впитывает слизь.

Сестра подходит к гинекологическому креслу и садится на него, как на стул.

– Ноги вот сюда.

Сестра не двигается.

– Одну сюда, другую сюда.

Сестра подчиняется.

– Ближе ко мне подвинься.

Сестра двигается.

– Еще ближе.

Сестра двигается.

Сестра сидит перед врачом.

– Сколько тебе лет.

– Шестнадцать.

– Месячные когда первые были? – помолчав, спрашивает врач.

– В четырнадцать.

– Крови много, средне или мало?

Сестра молчит. Врач смотрит на нее.

– Средне.

– Наблюдаются сильные боли, головокружение, потеря сознания?

Сестра отрицательно машет головой.

– С чего ты взяла, что беременна?

Сестра смотрит на врача.

– Ты живешь половой жизнью?

Сестра молчит, затем кивает. Врач ничего не пишет. Молчит.

– Сколько партнеров было?

– Один.

Врач долго смотрит на Сестру, пишет в справке что-то. Затем отдает справку в руки Сестре. Та берет справку и идет к выходу. Идет медленно. Долго смотрит в справку, но ничего не может прочитать. Возвращается к врачу.

– Что тут написано?

– Полноценный осмотр невозможен ввиду того, что пациент не живет половой жизнью. Боли скорее носят гастритный характер. Рекомендован визит к соответствующему специалисту.

Сестра снова смотрит на справку.

– Ты телеутка? – спрашивает врач.

Сестра смотрит на беременную женщину на плакате. Ее глаза наполняются слезами.

– У нас тут тоже один телеут работает. Молодой мальчик, около тридцати. Окончил аспирантуру, домой ни за что не хотел возвращаться. А ставок врача нет. Его пока на уборщика взяли. Еще имя у него… Курт. У вас там такие есть?

Сестра идет по длинным коридорам вслед за молодым человеком, который катит перед собой тележку уборщика.

Спрятавшись за угол, она наблюдает, как молодой человек моет пол в полутемных палатах, не включая свет.

Позже вечером она видит, как молодой человек заходит в раздевалку. Она заходит следом за ним.

Молодой человек раздевается, идет в душевую. Слышен шум льющейся воды. Сестра идет на шум. Шум становится все громче. ◆

## Аннотации научных статей

**Даниил Дондурей. Технология мобилизации**
В статье исследуются истоки, механизмы и следствия опасной для современного российского общества радикализации сознания, которая привела к сущностным изменениям психологической, моральной, культурной атмосферы в стране. Сегодня ее характеризуют отсутствие взаимного доверия, рост плохих ожиданий, высокий уровень тревоги, нарастание противостояния, враждебности.
*Мобилизация, отсутствие доверия, враждебность, радикализм, противостояние, ценности*

**Андрей Архангельский. «Нас учили не жить»**
Анализируя новые российские фильмы о войне, критик рассматривает общие проблемы сегодняшней кинопатриотики и отмечает, что война сегодня трактуется как нечто нормальное, естественное. Смысловым центром картин становится не победа над смертью, а сама смерть – как высшая цель жизни во имя государства. В милитаризации любви к родине автор видит главную опасность новой кинолетописи.
*Милитаризация, кинопатриотика, смысловой центр, смерть как высшая цель жизни, любовь к родине, новая кинолетопись, фильмы о войне*

**Елена Стишова. «Спой ты мне про войну…»**
Рецензия на фильм «В далеком 45-м. Встреча на Эльбе». Картину по последнему сценарию Петра Тодоровского, которую мастер не успел реализовать при жизни, сняла на Вроцлавской киностудии (Польша) его вдова продюсер Мира Тодоровская совместно с Петро Алексовским, он же оператор фильма. Сценарий, написанный в жанре воспоминаний о военной молодости, завершает цикл сюжетов ветерана Петра Тодоровского, которые связаны со второй мировой войной, определившей мировоззрение художника.
*«В далеком 45-м. Встреча на Эльбе», Петр Тодоровский, Мира Тодоровская, вторая мировая война, незавершенный фильм, кино о войне*

**Нина Цыркун. Застрахованная память**
Рецензия на фильм Сергея Попова «Дорога на Берлин» (Россия). Сравнивая новую экранизацию повести Эммануила Казакевича «Двое в степи» с первой, осуществленной Анатолием Эфросом, автор отмечает определенные новые акценты, но делает вывод, что радикального выхода за пределы условностей советского кино не произошло.
*«Дорога на Берлин», Сергей Попов, Эммануил Казакевич, «Двое в степи», Анатолий Эфрос, советское кино*

**Максим Казючиц. Дело майора Брагина**
Рецензия на телесериал Павла Лунгина «Родина» (Россия). Сравнивая три версии интернациональной франшизы, автор выявляет их национальные особенности, сосредоточиваясь на специфике российской «Родины», где проявились не только характерные признаки отечественной истории, но и приметы творческого почерка режиссера-постановщика.
*«Родина», Павел Лунгин, отечественная история, сериалы*

**Катерина Тарханова. Мы рождены, чтоб Кафку сделать сказкой**
Рецензия на фильм Риада Саттуфа «Джеки в царстве женщин» (Франция). Автор рассматривает картину, созданную в сказочном ключе, как метафору современного мира, в котором устанавливаются разнообразные варианты тоталитарных государств. Режиссер вскрывает причины, заставляющие общество мириться с этими режимами, и констатирует невозможность с ними бороться.
*«Джеки в царстве женщин», Риад Саттуф, сказка, тоталитарный режим*

**Борис Гройс. Социалистический фольклор**
Ведущий исследователь современного искусства утверждает, что западный постмодернизм был реакцией на модернистский канон – возникновение новых правил его производства и оценки. Однако возникновение постмодернизма такого типа в Восточной Европе было невозможно, потому что условия художественной практики были совсем иными. Автор рассматривает утопические измерения, которые возникли в эпоху глобализации в западном постмодернизме и/или восточном постсоциализме.
*Постмодернизм, утопии, культурная идентичность, реальный социализм, авангард*

**Леонид Карасев. «Бёрдмен»: с оглядкой на Чехова**
На примере фильма Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Бёрдмен» автор рассматривает разнообразные тематические и эстетические аспекты влияния драматургии Чехова на современное кино. Анализируя характеры и мотивы, финалы, атмосферу, театрализованную преувеличенность в изображении бытовых подробностей, чувства персонажей, лексику и другие особенности картины, критик выявляет в ней рифмы с чеховскими «Чайкой», «Вишневым садом», «Дядей Ваней».
*«Бёрдмен», Алехандро Гонсалес Иньярриту, Чехов, «Чайка», переклички, рифмы, ощущение пустоты жизни, «новые формы», комедия, театрализация, спектакль в спектакле, параллели*

**Александра Новоженова. Понимать концептуальное искусство**
Портрет Джозефа Кошута, одного из главных создателей концептуального искусства. Автор анализирует классические работы художника, его метод и основные творческие идеи. В статье также обозначена связь Кошута с московским концептуализмом.
*Джозеф Кошут, концептуальное искусство, тавтология, символический объект, метод, московский концептуализм*

**Нина Спутницкая. Гулливеркино: обратная сторона сказки**
В статье, основанной на архивных материалах и приуроченной к 115-летней годовщине Александра Птушко, автор рассматривает творчество режиссера, сосредоточившись на предметном мире его поистине пионерских изобретений, экранных фантазий и визуальных эффектов, расширивших границы отечественного зрелищного кино.
*Александр Птушко, сказка, режиссер-сказочник, визуальные эффекты, зрелищное кино, отечественное кино*

# SUMMARY


**Daniil Dondurei**

**Technology of mobilization**

Radicalism and human rights. The article delves into sources, mechanisms and consequences of the dangerous for contemporary Russian society radicalization of consciousness, which has brought to essential changes of psychological, moral, cultural atmosphere in the country. Nowadays it is characterized by the absence of mutual confidence, growth of unhappy expectations, high level of anxiety, confrontation and animosity.

*Mobilization, absence of confidence, animosity, radicalism, confrontation, values*

**Andrei Arkhangelsky**

**«We were taught not to live»**

When analyzing fresh Russian war films, the critic considers general problems of contemporary cinema patriotism and marks that the war is now interpreted as something natural and normal. Not victory over death, but the death itself becomes a semantic center, as an extreme target of life. The author considers militarization of love of homeland as a major danger of new cinema chronicles.

*Militarization, cinema patriotism, semantic center, death as an extreme target of life, new cinema chronicles, war films*

**Elena Stishova**

**«Sing me a song about war...»**

Review of Mira Todorovskaya's IN THE FAR YEAR 45. ENCOUNTER AT THE ELBA RIVER (Russia). The screen version of the last script by Pyotr Todorovsky, shot at Wrozlau studios (Poland) by his widow Mira Todorovskaya and the cameraman Petro Aleksowski. The script in the genre of memoirs about war youth wraps up the cycle by the WW2 veteran Todorovsky.

*IN THE FAR YEAR 45.ENCOUNTER AT THE ELBA RIVER, Pyotr Todorovsky, Mira Todorovskaya, WW2, unfinished film, war film*

**Nina Tsyrkun**

**Insured memory**

Review of Sergei Popov's ROAD TO BERLIN (Russia). Comparing the fresh adaptation of Emmanuil Kazakevich's TWO IN STEPPE with the first one, realized by Anatoly Efros, the author marks certain innovations, but comes to conclusion that no any radical transgression through conventions of Soviet cinema occurred.

*ROAD TO BERLIN, Sergei Popov, Emmanuil Kazakevich, Soviet cinema, basic canon, adaptation, Anatoly Efros, transgression*

**Maxim Kazyutchits**

**Major Bragin's case**

Review of Pavel Lungin's TV-series HOMELAND (Russia). Juxterposing three versions of the international franchise, the author pinpoints their national peculiarities, focusing upon specifics of Russian HOMELAND, in which both characteristic signs of domestic history and marks of the helmer's creative method.

*HOMELAND, Pavel Lungin, adaptation, international franchise, national peculiarities*

**Katerina Tarkhanova**

**We were born to present Kafka as a fairy-tale**

Review of Riad Sattuf's JACKY AU ROYAUME DES FILLES (France). The author considers the film realized in fairy-tale mode as a metaphor of contemporary world, where various variants of totalitarian states are being established. The filmmaker discloses the reasons making societies to reconcile with such regimes and acknowledges impossibility to combat.

*JACKY AU ROYAUME DES FILLES, Riad Sattuf, totalitarism, Charlie Hebdo, conformism*

Boris Groys

### Socialist Folklore

The acclaimed researcher of contemporary art assumes that Western Postmodernism arose as a reaction to the Modernist canon – origin of new rules of its production and evaluation. However uprise of Postmodernism of the sort in Eastern Europe was impossible since conditions of artistic practice were different there. The author considers utopian changes, which went into being in the epoch of globalization and the Western Postmodernism and/or Eastern post-Socialism.

*Postmodernism, utopias, cultural identity, real Socialism, vanguard*

### «We have already watched it»

Remakes in contemporary screen culture. Round table talk.

Leonid Karasev

### BIRDMAN with allusion to Chekhov

Specifying Alejandro González Iñárritu's BIRDMAN, the author considers various topical and esthetical aspects of Chekhov's dramaturgy's impact on contemporary cinema. Analyzing characters and motives, endings, atmosphere, theatrical hyberbolization in visualizing of current life's objects, personages' sensibility, lexicon, etc the critic discloses the picture's analogies with the CHERRY ORCHAD, SEAGULL, UNCLE VANYA.

*BIRDMAN, Alejandro González Iñárritu, Chekhov, SEAGULL, rhymes, new forms, comedy, theatricalization, parallels*

Alexandra Novozhenova

### To understand conceptual art

Portrayal of Joseph Kosuth, one of the leading creators of conceptual art. The author analyzes classical works of the artist, his method and main creative ideas. Relation of Kosuth with the Moscow conceptualism is also pinpointed.

*Joseph Kosuth, conceptual art, tautology, symbolic object, method, Moscow conceptualism*

Nina Sputnitskaya

### Gullivercine: inside of the fairy-tale

The article is devoted to the 115-jubilee of Alexander Ptushko. Basing on archival stuff, the author considers creation of the fanciful writer, concentrating on the presentational world of the fairy-tale and visual effects due to which bounds of domestic spectacular cinema largely expanded.

*Alexander Ptushko, animation, fairy-tale, visual effects, archival stuff, domestic cinema*

Oleg Mavromatti:

### «Scrolling backward means raising the dead...»

Conversed by Evgeny Maizel.

Alexei German:

### «I was growing up surrounded by the great »

Recollections on Evgeny Shvarts.

Marya Zelinskaya

### Noise of blood

A script.

№5 (*май*) 2015

5

# ИСКУССТВО КИНО

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА**

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

**главный редактор** Даниил Дондурей
**заместитель главного редактора** Нина Зархи
**исполнительный директор** Елена Левченко
**ответственный секретарь** Лариса Калгатина
**редакторы** Елена Стишова, Нина Цыркун
**обозреватель** Зара Абдуллаева
**специальный корреспондент** Лев Карахан
**верстка** Галина Зайцева
**фоторедактор** Елена Плоткина
**корректоры** Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
**секретарь редакции** Анна Закревская

**автор макета** Сергей Андриевич

**шеф-редактор сайта kinoart.ru** Евгений Майзель

**АДРЕС РЕДАКЦИИ**
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 03.06.15. Подп. к печати 17.06.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 20241
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

**Телеканала ТНТ**

**Телеканала РЕН**

**Телеканала «Петербург – 5 канал»**

**научный совет журнала:**
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
С.Муратов, д.филол.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

**ИСКУССТВО КИНО** распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
**Индекс 70402**

**Our address:**
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

16+

ISSN 0130-6405